

ستاره یادبان

محمد حسن عسکری

ایجوکیشنل بکس اور علی گڑھ

ستاره یاد دہان

محمد حسن عسکری

تقسیم کار

ایجوکیشنل بک ہاؤس

مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱

بار اول ----- ۱۹۷۷

تعداد ----- ۵۰۰

قیمت ----- ۱۲

مطبع : اسرار کریمی پریس ، الہ آباد

پبلشر

علی گڑھ بکس ڈپو

شہزاد مارکیٹ ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱

ترتیب

ادبی مسائل

۵	ستارہ یا بادبان
۷	استعارے کا خوف
۱۷	ادب یا علاج الغرہا
۳۷	فنی تخلیق اور درد
۴۸	ادب اور جذبات
۶۰	داخلیت پسندی
۶۷	نفسیات اور تنقید
۷۵	فرانڈ اور جدید ادب
۸۷	تنقید کا سریفہ
۱۰۱	پیردئی مغربی کا انجام
۱۱۱	قحط افعال

موجودہ اردو ادب

۱۲۰	محاوروں کا مسئلہ
۱۲۹	کچھ اردو نثر کے بارے میں
۱۳۹	گم ترنج سے فائدہ اٹھانے کا حال ہے
۱۴۹	اسالیب نثر اور ہمارے ادیب
۱۵۹	اردو میں طنز کے اسالیب
۱۶۷	چھوٹی بھر
۱۷۷	ہمارے ہاں ڈراما کیوں نہیں
	مطالعے

۱۸۴	بھلا مانس غزل گو
۱۹۷	مزے دار شاعر
۲۳۰	کچھ فرائض صاحب کے بارے میں
۲۳۸	محسن کار کو روی
۲۶۷	منٹو

بیسویں صدی

۲۸۱	آدمی اور انسان
۲۹۹	روماں کی زنجیر
۳۲۳	حکایت نے
	مُصَوِّرِی
۳۳۲	شا کر علی
۳۴۵	رواد

ستارہ یا بادبان

فرانس میں ایک بڑے کرنل صاحب تھے جنہیں کچھ لکھنے پڑھنے کا شوق تھا * چوری سے جائے ہیرا پھیری سے نہیں جاتا۔ عمر سپاہیوں کو لیفٹ رائٹ کرتے گزری تھی فوج سے الگ ہوئے تو ادیبوں کو پریڈ کرانے کی سوچھی۔ چنانچہ ایک ادبی رسالہ نکال بیٹھ گئے اور ادیبوں کو بتانے لگے کہ فرانسیسی کس طرح لکھی جاتی ہے۔ نئے شاعروں سے انہیں بڑی شکایت تھی کہ یہ لوگ فرانسیسی بالکل نہیں جانتے۔ سادگی، سلاست، روانی کے ساتھ نہیں لکھتے، خواہ مخواہ بات اُلجھا کے کہتے ہیں۔ لہذا کرنل صاحب نے ہر مہینے نظموں کی اصلاح فرمائی شروع کر دی۔ چلتے چلاتے وائیری کی نظم سمندر کے کنارے ایک قبرستان کا بھی نمبر آیا۔ وائیری کی ایک لائن یوں تھی —

LE VENT SE LEVE ! IL FANT TENTER DE VIVRE

ہوا اٹکنے لگی ! جینے کی کوشش کرنی چاہیے۔

کرنل صاحب نے اسے ٹکسالی اور ٹھیٹ فرانسیسی میں یوں تبدیل کیا —

LE VENT SE LEVE ! IL FANT VIVRE MA VIE

کرنل صاحب کی اصلاح کے بعد زبان با محاورہ ہو گئی یا نہیں، اس کا تو مجھے پتہ نہیں،
 آئی فرانسیسی مجھے نہیں آتی۔ لیکن شاعری ضرور غائب ہو گئی۔ پہلے تو یہی دیکھے کہ خیال کتنا
 بدل گیا کرنل صاحب نے کہا ہے مجھے جینا چاہیے۔ ایک انگریزی مترجم نے اُسے یوں کر دیا ہے کہ
 تمہیں جینا چاہیے۔ اس کے برخلاف والیری نے اپنی اس خواہش کو ایک عام اصول کی حیثیت
 دی ہے۔ اس نے یہ جملہ کہا تو اپنے آپ سے ہی ہے، مگر اس طرح جیسے تمام دوسرے انسانوں سے
 کہا ہو۔ اس طرح اس نے اپنی ایک اندرونی تحریک کو زندگی کے متعلق ایک رویے کی شکل
 دے دی ہے۔ فلسفہ زیست والے کہا کرتے ہیں کہ جب آدمی اپنے لئے کوئی چیز انتخاب کرتا
 ہے تو دراصل ساری انسانیت کے لئے انتخاب کرتا ہے۔ والیری نے لفظ ہی ایسے چنے ہیں
 کہ انتخاب کی دونوں منزلیں ایک ہو کر رہ گئی ہیں، تخصیص اور عمومیت کا فرق مٹ گیا ہے۔
 شاید کرنل صاحب الفاظ کو خیال کا لباس یا زیور سمجھتے ہوں گے۔ لیکن یہاں تو خیال بھی
 ان کے پتے نہیں پڑا۔ اب شاعری کی بات لیجیے۔ سارتر نے کہا ہے کہ مصوّر ٹنٹور پو اپنی افسردگی
 کو زرد آسمان بنا دیتا ہے۔ یہی حال اس لائن کا ہے۔ والیری نے اپنی ایک اندرونی تحریک
 کو فخر بنا دیا ہے۔ یہ صرف جینے کی خواہش کا اظہار یا اعلان نہیں بلکہ یہ لائن بذات خود جینے
 کی کوشش ہے۔ اس لائن میں دو جملے ہیں۔ ایک فطرت کے بارے میں دوسرا انسان کے متعلق۔
 انیسویں ہے کہ فرانسیسی کی آوازیں اردو رسم الخط میں منتقل نہیں ہو سکتیں۔ بہر حال شعروں
 پر غور کیے بغیر مضمون لکھنا حماقت ہے، گو یہ حماقت اردو میں ہمیشہ سرزد ہوتی رہتی ہے۔
 فخر — DE VENT SELIVE یہ صرف ہوا کی صورتی عکاسی نہیں ہے ان
 آوازوں میں فطرت پر انسان کا رشک اور فطرت کے متعلق ایک مستقل نظریہ بند ہے۔
 فطرت کے لئے جینا کس قدر آسان ہے! اس کے برخلاف انسان کے لئے جینا ایک مستقل کاوش
 اور جدوجہد ہے، اُسے خارجی اشیاء سے بھی لڑنا پڑتا ہے اور اپنے آپ سے بھی۔ یہ ساری
 کش مکش اس فقرے میں آگئی ہے۔

میں بھی روبرو فرائی کا ترجمہ جرأت زندانہ ہے زیادہ کچھ نہیں۔ جو شخص میلارے کی نظمیں قافیوں کے بغیر ترجمہ کر ڈالے وہ نیک نیت تو ضرور ہے، میلارے کی شاعری نہیں سمجھتا۔ اس ترجمے میں شعروں کا مطلب تو ضرور آگیا ہے، شاعری کو فرائی صاحب نے میلارے کے پاس ہی رہنے دیا ہے نیز یہاں انگریزی ترجمے کے بغیر گزارہ نہیں ہو سکتا، اس لئے حاضر ہے نظم کا نام ہے ”سلام“ یہ نظم ادیبوں کے ایک اجتماع کے موقع پر کہی تھی :-

SALUTATION

1. *NOTHING ! THIS FOAM AND VIRGIN VERSE
TO DESIGNATE NOUGHT BUT THE CUP;
SUCH, FAR OFF, THERE PLUNGES A TROOP
OF MANY SIRENS UPSIDE DOWN.*
2. *WE ARE NAVIGATING, MY DIVERSE
FRIENDS ! I ALREADY ON THE POOP
YOU THE SPLENDID PROW WHICH CUTS
THE MAIN OF THUNDERS AND OF WINTERS ;*
3. *A FINE CLERIETY CALLS ME
WITHOUT FEAR OF ITS ROLLING
TO CARRY, UPRIGHT, THIS TOAST*

4. SOLITUDE, REEF, STAR

TO WHATEVER IT WAS THAT WAS WORTH

OUR SAIL'S WHITE SOLICITUDE.

میلارے اس دعوت میں نوجوان ادیبوں کا جامِ صحت پینے کے لئے کھڑا ہوا ہے۔ یہ کوئی فلسفیانہ موشگافیوں کا وقت نہیں۔ ایک رسمی موقع ہے، اور اسے ہلکی پھلکی باتیں کرنی ہیں۔ اسی موقع کی مناسبت سے اس نے اپنی نظم کی پہلی سطر میں ہی کہہ دیا ہے کہ یہ تو کچھ بھی نہیں، پیار کے جھاگ ہیں، اور ایسے ہی میرے یہ شعر ہیں۔ یعنی یہ ساری نظم ایک کھیل ہے۔ لیکن اس نظم کی طرح فنی تخلیق کا آغاز بھی اسی کچھ بھی نہیں، اسی کھیل سے ہوتا ہے۔ آج کل کچھ نشا، ایسے بھی ہیں جو فن کے سلسلہ میں کھیل کا نام سن کر بگڑ جاتے ہیں، اور فوراً یہ سمجھنا شروع کر دیتے ہیں کہ کھیل کا نفسیاتی مطلب کیا ہے اور انسان کے لئے اس کی حیاتیاتی اہمیت کتنی ہے۔ لیکن فن کا یہ سوچ کر لکھنے نہیں بیٹھتا کہ اس وقت مجھے انسان کی ایک زبردست خدمت انجام دینی ہے۔ اس کی تخلیقی سرگرمی کے نتائج انسانیت کے لئے کتنے ہی اہم کیوں ہوں، تخلیقی لمحے میں اُسے نتائج سے سروکار نہیں ہوتا۔ عشق کرنے سے پہلے آدمی یہ نہیں سوچا کرتا کہ نسل انسانی کی افزائش میرا فرض ہے۔ فن کا یہ بھی ایک تخلیقی شہوت کے پنجے میں گرفتار ہوتا ہے وہ اس کھیل کے لطف کی خاطر اپنے آپ کو اس تحریک کے حوالے کر دیتا ہے۔ اس معاملے میں فن کار کی حیثیت کچھ عورت کی سی ہے۔ برسوں کے دکھ تخلیقی لمحے کی لذت میں تحلیل ہو کے رہ جاتے ہیں۔ اس کھیل کی مسرت میں فن کار کو یہ بھی یاد نہیں رہتا کہ وہ کون سی اذیت اپنے سر لے رہا ہے۔ ہر ریڈ صاحب کے دل پر کھیل کی حیاتیاتی عظمت جتنی چاہے نقش ہو، لیکن فن کار کے لئے تخلیق منجملہ اور باتوں کے کھیل بھی ہے۔ اور انھیں معنوں میں جو معنی بچے اس لفظ کے سمجھتے ہیں۔ میلڈر لن نے شعر گوئی کے متعلق سب سے پہلی بات یہی کہی ہے کہ یہ سب سے معصومانہ مشغلہ ہے۔ وہ اس لئے کہ بقول ہائیڈیگر شعر گوئی حقیقت پر براہِ راست اثر انداز نہیں

ہوتی۔ یہ عمل نہیں ہے۔ یہاں ہمیں فیصلے نہیں کرنے پڑتے، جن کے ذریعے جرم یا گناہ پیدا ہوتا ہے۔ یہ بات پوری طرح درست نہیں، لیکن فنی تخلیق پر بظاہر کھیل ہی معلوم ہوتی ہے۔

فصیحاً فن کار کو کم سے کم تخلیق کے وقت دراصل تخلیق اتنی دہشتناک چیز ہے کہ اگر یہ ایک بے ضرر کھیل نہ معلوم ہو تو فن کار اس کے پاس نہ پھٹکے۔ چنانچہ کھیل بھی شاعری کا ایک لازمی جز ہے۔ جس کے بغیر شروع و میں نہیں آسکتا۔ ہائیڈیگر نے کھیل کو شاعری کا ایک بے ضرر حاشیہ بتلایا ہے۔ یعنی جس طرح پہاڑ کے ساتھ وادی لگی رہتی ہے، فن کار کی شخصیت کا ایک عنصر دل لگی بازی بھی ہے۔ بلکہ ایڑا پانڈے کے خیال میں تو ہر بڑا شاعر کسی نہ کسی حد تک پھکڑ باز ہوتا ہے۔ خیر کچھ ترغیبن کا پتہ ہی کیسا ہے لیکن ٹاس مان جیسے بھاری بھر کم آدمی نے مجھے ہی بتایا ہے کہ غیر فن کاروں کو فن کار کی جو چیز سب سے زیادہ ڈراتی ہے وہ اس کا چلبلا پن ہے۔ اور وہ کو چھوڑے، ٹیٹے جیسا شخص دیگر سے اسی لئے بدک گیا۔ بہر حال فن کار کے لئے تخلیق کا آغاز اسی طرح ہوتا ہے، جیسے میلارے کی نظم شروع ہوئی ہے۔ ارے صاحب چھوڑے، یہ تو کچھ بھی نہیں، جھاگ جھاگ اٹھنا شروع ہوا تو میلارے کو اس میں سب سے پہلے جل پریاں غوطے لگاتی نظر آئیں۔ یہ تخلیق کا دوسرا عنصر ہوا۔ خواب۔ اس لفظ کی نفسیاتی اور حیاتیاتی تفسیریں شروع نہ کیجئے۔ ابھی ہم انسانی زبان بول رہے ہیں اور فن کاروں کی توہین کرنا چاہتے ہیں۔ آگے چل کر چاہے ہمیں یہ ماننا پڑے کہ فن میں جو حقیقت ہے اس کے مقابلے میں اور حقیقتیں صرف ایک سایہ ہیں۔ لیکن چونکہ فن اس چیز سے علیحدہ ہے جسے ہم روزمرہ کی زندگی میں حقیقت کہتے ہیں۔ اس لئے ہمیں یہ پہلی نظر میں بے حقیقت اور بے اصل معلوم ہوتا ہے۔ فن انسانی ذہن کے کسی عمل کو رد کرتا جانتا ہی نہیں، یہ تو ساری سٹوں پر ایک ساتھ چلتا ہے۔ کورج نقاد بن گیا تو اس نے خیال آرائی اور تخیل کا فرق بتانے میں صفحے کے صفحے سیاہ کر ڈالے۔ مگر فن کار دیدہ دانستہ اپنے آپ کو روزمرہ کی حقیقت سے الگ کرتا ہے۔ وہ جان بوجھ کر خواب دیکھنے بیٹھتا ہے۔ عام لوگوں کی طرح خواب دیکھنے سے جھپٹتا نہیں۔ اسی خیال آرائی کے ذریعے اس کا

فنی تخیل حرکت میں آتا ہے۔ میلارے نے تو اسے ایک باقاعدہ ریاضت بنادیا تھا۔ یہ خواہ
 دیکھنے کا عمل بھی فن کار کے کھیل کا ایک حصہ ہے، اور اس کے بغیر شعرو شاعری تو الگ ہی
 زولا کا حقیقت پرستانہ حصہ بھی نہیں لکھا جاسکتا۔ زولا نے ردگوں کا کارخانہ ان کی
 کہانی نقل مطابق اصل لکھی، مگر خاتمہ سمجھ میں نہیں آ رہا تھا۔ اس میں فرانس کو شہداء
 میں جرمنی نے شکست دی زولا نے کہا کہ ہاں اب ہوا، مجھے ایسے ہی واقعے کی ضرورت تھی۔
 یہ جھاگ میں سے نکلنے والی جل پریاں نہیں تو اور کیا ہیں؟ یہ غیر حقیقی نضا، بھی فن کے لئے
 اتنی ہی ضروری ہے جیسے بیمار کے لئے ہاؤل حقیقت میں ڈوب جانے کے لئے فن کار
 کو پہلے روزمرہ کی حقیقت سے قطع تعلق کرنا پڑتا ہے۔ میلارے کی جل پریوں کے سلسلے میں
 ابھی آپ نے UPSID DOWN کا فقرہ پڑھا۔ اس کی فرامیسی AL'ENDER
 میلارے نے اس کا قافیہ رکھلے VERS یعنی شعر۔ واقعی ان دونوں باتوں میں بڑا گہرا تعلق
 ہے۔ شعر کے کہنے کے لئے شاعر کو یوں ہی کھڑا ہونا پڑتا ہے کہ سر نیچے ٹانگیں اوپر۔ حقیقت
 کی اصلی شکل اس طرح نظر آتی ہے۔ فن کار اپنے کھیل کی دھن میں یہ بھی کر گزرتا ہے حقیقت
 کی سرحد پھلانگ جانے کے بعد اس کے ساتھ کیا بات پیش آتی ہے؟

میلارے نے دوسرے بند کے شروع میں کہا ہے۔ ”ہم سمندر میں چل رہے ہیں“
 جب تک شاعر اپنے خواب کو الگ رد کر دیکھتا رہا۔ یہ ایک کھیل تھا لیکن جیسے ہی وہ اپنے
 خواب کے اندر داخل ہوا یہ کھیل ہم بن گیا۔ سمندر کے سفر کی طرح مشکل اور خطرناک۔
 یہ ہم کیا ہے؟ اپنی اندرونی دنیا کی تفتیش؟ انسانی فطرت کے رازوں کی جستجو؟ حقیقت عظمیٰ
 کی تلاش؟ جو چاہے کہہ لیجئے۔ اس سفر میں آدمی سمجھی کچھ ڈھونڈتا ہے۔ لیکن اس ہم کا ایک
 اور بھی زیادہ بنیادی مطلب ہے۔ ہیڈ ٹرن کہتا ہے کہ انسان کے پاس خدا کا سب سے خطرناک
 عطیہ زبان ہے۔ اور یہ تحفہ اس لئے دیا گیا ہے وہ بتائے میں کیا ہوں۔ اگر پھر ایک فلسفہ حیات
 گڑھ بیٹھے تو پتہ نہیں وہ کیا کہے گا۔ بہر حال ہم اپنے نقطہ نظر سے دیکھیں تو انسان اور تحفہ

یہ فرق محسوس ہوتا ہے کہ انسان کے لئے وجود ایک اندرونی تجربہ ہے۔ پتھر کے لئے نہیں انسان جو کچھ بھی ہے وہ اس وقت بنتا ہے جب اپنے ہونے کا اقرار کرے۔ اس اقرار کے بغیر انسان وجود میں نہیں آتا اور انسان کا سب سے پہلا اور بنیادی کام ہے وجود میں آنا۔ باقی سارے کام اس کے بعد آتے ہیں۔ انسان اپنے جس وجود کا اقرار کرتا ہے وہ کیا چیز ہے؟ یہ ایک رشتہ ہے دوسری چیزوں کے ساتھ۔ جو اصول چیزوں کو ایک دوسرے سے الگ اور ایک دوسرے سے منسلک رکھتا ہے، اسے ہیملٹن نے "قربت" کا نام دیا ہے۔ انسان وجود میں آنے کے لئے یہ اقرار کرتا ہے کہ اس "قربت" کا ایک حصہ ہوں۔ یعنی انسان دوسری چیزوں کی مدد سے وجود میں آتا ہے۔ اس کا اعتراف اور اقرار ہی وجود ہے۔ اس اقرار کا ذریعہ انسان کے پاس زبان ہے۔ آسانی کے لئے میں نے ذریعہ کہہ دیا۔ زبان اس سے بھی زیادہ لازمی چیز ہے۔ لفظ صرف و محض چیزوں کا نام یا چیزوں کا بیان نہیں، چیزیں قلب یا ہمت پا کر لفظ بن جاتی ہیں۔ یعنی زبان بھی اسی "قربت" میں شامل ہے۔ جس میں انسان شامل ہے۔ انسان کا وجود اور زبان لازم و ملزوم ہیں۔ پھر زبان خطرناک کیوں ہے؟ کیونکہ زبان ہمیں چیزوں کے سامنے لا کھڑا کرتی ہے اور دوسری چیزوں کا وجود ہمیں اپنے وجود کے لئے خطرناک معلوم ہوتا ہے۔ انسان وحدہ لا شریک اور مطلق کل بنتا چاہتا ہے اور دوسری چیزیں اس کا یہ حق غصب کرنے پر تلی نظر آتی ہیں۔ انسان کی سب سے بڑی اندرونی کشش مکش یہ ہے (رائخ نے تو ثابت کر دکھایا ہے کہ یہ حیاتیاتی کشش مکش ہے) کہ انسان چیزوں کی آگاہی کے بغیر وجود میں نہیں آ سکتا، لیکن اس آگاہی سے ڈرتا بھی ہے۔ یہی وہ مایہ نشا ط ہے جس کے متعلق قرآن صاحب نے کہا ہے۔ "بلائیں یہ بھی محبت کے سرگئی ہوں گی۔" یہ سرستی ایسی ہے کہ بعض وقت انسان اس پر موت کو ترجیح دیتا ہے۔ ۵

تمہیں تو اہل ہوس امتحاں سے بھاگ چلے
یہ کیا ضرور کہ ہوتی تو موت ہی ہوتی

لیکن فن کار جان بوجھ کر اس امتحان میں پڑتا ہے — اور کھیل کے بہانے لفظوں سے کھیلنے میں موت کا سامنا ہوتا ہے۔ ہیلتھ رلن نے کہا ہے کہ شاعر کسی وقت بھی ”آسمانی بجلیوں“ کا شکار ہو سکتا ہے۔ لیکن فن کار کا تو کام ہی یہ ہے کہ وہ کھیل ہی کھیل میں موت کے منہ میں کود پڑے۔ یہی میلارے کا بحری سفر ہے۔ دوسرے بند کی آخری لائن میں جس سمندر کا ذکر ہے۔ وہ یہی ”قربت“ ہے جس میں ڈوبے بغیر انسان کو وجود حاصل نہیں ہوتا۔ پھر یہ سمندر کبھی تو جاڑے میں منجمد ہو جاتا ہے کبھی اس میں بجلی کڑکنے لگتی ہے۔ جب آدمی چیزوں کی آگاہی سے ڈر کے اپنے اندر سکڑ جائے تو یہ وجود کا انجماد ہے۔ پھر جب آگاہی آتی ہے تو لرزہ براندام کر کے رکھ دیتی ہے۔ غرض انسان کے لئے فرقتِ لیلیٰ اور قربتِ لیلیٰ دونوں ہی عذابِ جان ہیں۔ لیکن دل لگی بازی میں کار دونوں ہی عذاب قبول کرتا ہے۔ وہ اپنے خوابوں کی جل پریوں کا تماشا دیکھتے دیکھتے ایک دم سے چونکتا ہے تو پتہ چلتا ہے کہ میں تو ایک ہونک سمندر میں سفر کر رہا ہوں جہاں دوز بردست خطرے ہیں — یا تو جہاز برف میں گر کر گرہ جائے یا بجلی کا نشانہ بن جائے لیکن اگر وہ سفر سے دست بردار ہو جائے تو فن کار کی حیثیت سے اپنا وجود قائم نہیں رکھ سکتا۔ یہاں بھی اس کی دل لگی بازی کام آتی ہے اور وہ نہایت اطمینان سے کہہ دیتا ہے۔

(ہم تو سفر کر رہے ہیں) NOUS NAVIGUONS

لیکن اس سفر میں فن کار بالکل اکیلا بھی نہیں ہوتا۔ صرت اپنے ہم عصر ہی نہیں، بلکہ جو فن کار گزر چکے ہیں اور جو آنے والے ہیں وہ سب کے سب اس میں شریک ہیں۔ یوں کہتے کہ انفرادی طور سے فن کار نہیں بلکہ فن کار کے ذریعے اس کے فن کی پوری روایت سفر کرتی ہے۔ زنجیر اور کڑیوں کی تشبیہ یہاں مناسب نہیں رہے گی۔ شاعر ایک فرد کی حیثیت سے اپنی روایت سے الگ تو ہے، لیکن یہ روایت اس کے اندر رہ کر عمل کرتی ہے اور وہ اس روایت کے اندر رہ کر۔ یہ ایک اور قسم کی ”قربت“ ہے۔ جس کا اقرار فن کار کو کرنا پڑتا

ہے۔ میلارے نے اُسے جس طرح ظاہر کیا ہے، وہ بات انگریزی ترجمے میں نہیں آئی۔
 انگریزی میں تو خالی خولی (DIVERSE FRIENDS) ہے لیکن میلارے
 کے یہاں دوسرے بند کی پہلی لائن (DIVERS) پر ختم ہوتی ہے اور دوسری (AMIS)
 سے شروع ہوتی ہے فرانسیسی میں یہ دونوں لفظ ملا کر پڑھے جائیں گے یعنی دونوں
 ایک بھی ہیں اور الگ الگ بھی۔ یہ تو خیر ایک فن کار کا دوسرے فن کاروں سے رشتہ ہوا۔
 لیکن دراصل اس سفر میں فن کاروں کے ساتھ ساتھ سارے انسان بھی شامل ہیں۔
 کیونکہ شاعر زبان استعمال کر رہا ہے۔ جو مشترکہ ملکیت ہے۔ زبان اپنی جگہ خود ایک
 رشتہ ہے، اور ایک تعلق ہے۔ زبان کا مفہوم ہی یہ ہے کہ ایک آدمی بول رہا ہے اور
 دوسرا سن رہا ہے۔ میلارے نے تو اپنی ایک اور نظم میں اتنا ہی کہا تھا کہ شاعر قبیلے کے
 الفاظ کو خاص تر معنی عطا کرتا ہے۔ لیکن زبان چونکہ اصل میں گفتگو ہے، اس لئے شاعر زبان
 کو قبول کر کے اور اسے اپنے سفر کا ذریعہ بنا کے سارے انسانوں کو حرکت میں لاتا ہے۔ جب شاعر کے
 ذریعے زبان اپنا سفر شروع کرتی ہے تو جتنے لوگ یہ زبان بولتے ہیں، وہ سب کے سب
 ساتھ گھٹستے چلے آتے ہیں۔ یہ لوگ شاعر کے ساتھ بندھے ہوئے ہیں اور شاعر ان لوگوں
 کے ساتھ۔

اب میلارے کا چوتھا بند لیجئے۔ شاعر کا کھیل ہمارے دیکھتے دیکھتے سفر بن گیا۔
 اور وہ اس کے خطرات سے آگاہ بھی ہو گیا۔ وہ چیزوں کے درمیان سفر کر رہا ہے اور اُسے
 یہ بھی معلوم ہے کہ میری ہستی کو ان سے خطرہ لاحق ہے۔ لیکن یہی چیزیں اس کے وجود کی
 خالق بھی ہیں۔ اب اس کے سامنے یہ سوال ہے کہ اپنے آپ کو ان چیزوں کے سپرد کروں۔
 مگر اس وقت تک "قربت" کے احساس کی سرمستی اس پر غالب آچکی ہے۔ اب وہ خود فیصلہ
 نہیں کرتا، یہ سرمستی فیصلہ کرتی ہے۔ چیزیں اُسے پکار رہی ہیں اور اس بلا دے میں جو نشاط
 ہے وہ اس کی رد میں بہہ گیا ہے۔ اب وہ لڑا کھڑا کے گر پڑنے سے بھی نہیں ڈرتا۔ اس کی

دل لگی بازی اسے کہاں لے آئی ہے !

آخر اس سفر کا ماحصل کیا ہے ؟ پہلے تو ہیڈ ٹرین اور ہائیڈریک کا نظریہ دیکھئے۔ انسان اس وقت تک وجود میں نہیں آتا جب تک کہ موجودات سے "قربت" کا اقرار نہ کرے۔ یہ اقرار زبان کے ذریعے ہوتا ہے، اور اس طرح کہ چیزیں لفظ بن جاتی ہیں۔ چنانچہ ایک طرف تو زبان انسان کو وجود میں لاتی ہے، دوسری طرف چیزوں کو ثبات بخشتی ہے۔ اگر زبان نہ ہو تو انسان کے لئے دنیا نہ ہو۔ زبان دراصل گفتگو ہے۔ اس لئے انسان کا وجود ہی گفتگو ہے۔ زبان کے ذریعے انسان اپنے وجود کا اقرار کرتا ہے اس لئے انسان کی زندگی اور شعرا ایک ہی چیز کے دو نام ہیں۔ لیکن شاعر کی کادشوں کا ماحصل یہ ہے کہ انسان اور انسان کی زندگی وجود میں آئے۔

میلارے اس نظم میں تخلیقی فن کار کے نقطہ نظر سے سوچ رہا ہے، اس لئے اسے اپنے سفر کے ماحصل سے کوئی سروکار نہیں۔ اگر فن کار اپنے کام کے فائدے گنوانے لگے اور اس کی سرپرستی میں فرق آجائے تو وہ تخلیق نہیں کر سکتا۔ اس کے لئے تو اپنی تخلیقی سرپرستی ہی سب کچھ ہے۔ چنانچہ میلارے نے اپنی جدوجہد کے تین پہلو بڑے لائابالی پسند سے گنوا دیے ہیں۔ تنہائی، چٹان، ستارہ، ممکن ہے ان مسافروں کا جہاز سمندر کی دیرانیوں میں کھو جائے۔ ممکن ہے چٹان سے ٹکرا کے پاش پاش ہو جائے۔ ممکن ہے ستاروں تک جا پہنچے۔ فن کار ان امکانات سے واقف ہے، مگر ان سے بے نیاز بھی ہے، اسے تو بس یہ دھن ہے کہ سفر جاری رہے۔

OUR SAIL'S WHITE SOLICITUDE..

انگریزی کے مترجم نے WHITE کہے کے بات ٹلادی ہے۔ فرانسیسی میں BLUNCE کے معنی سفید بھی ہیں اور خالی بھی۔ خالی ہونے کا تصور میلارے کے یہاں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ عدم کی بھی علامت ہے، اور وجود کے مکمل ہوجانے کی بھی

بند وجود بھی تو عدم ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ چنانچہ شاعر کے بادبان جس تلاش میں سرگروا
ہیں وہ صرف مصفا و منترہ ہی نہیں، "خالی" بھی ہے۔ یعنی شاعر پہلے سے یہ طے کر کے نہیں چلا
نہ مجھے ڈھونڈنا کیا ہے۔ یہ سرگردانی اسے کہیں کبھی لے جاسکتی ہے۔ ستاروں تک
بھی پہنچا سکتی ہے۔ موت کے گھاٹ بھی اتار سکتی ہے۔ اُسے تلاش تخلیق کی ہے۔
اپنے اور دوسرے کے وجود کے اقرار کی ہے۔ فن کار کا کام بس اتنا ہی ہے کہ سچا فن کار ستارے
ڈھونڈنے نہیں نکلتا۔ وہ تو بس کل پڑتا ہے۔ اپنی خودی کی کوٹھری سے
غل کر دوسری چیزوں کی طرف چل دیتا ہے۔ چاہے اس شوق کا حشر کچھ ہی کیوں نہ ہو۔
میلارے نے اپنے قافیوں میں ساری بات کہہ دی ہے۔ آخری بند کی پہلی اور تیسری لائیں
ہم قافیہ ہیں ETOILE (ستارہ) کا جواب ہے TOLIE (بادبان) شاعر کے لئے
اپنا بادبان ہی ستارہ ہے۔ اس کا سفر ہی اس کی منزل ہے۔
باقی باتیں جرمن فلسفیوں سے پوچھئے۔

۱۹۵۵ء

استعمالے کا خوف

انیسویں صدی میں جس لوگوں نے ہمارے ادب میں پیروی مغربی کی تحریک شروع کی انھوں نے خود کبھی مغربی ادب نہ پڑھا تھا۔ دوسروں سے ترجمہ کر کے سنا تو ادب سے نہیں، چند خیالات سے آگاہی حاصل ہوئی۔ چونکہ فاتح قوم کا رعب دل پر جما ہوا تھا اور ان کی ہر بات کو رشک کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا، لہذا یہ خیالات اپنے خیالات سے وزنی اور وقیع معلوم ہوئے۔ چاہے زبان سے نہ کہا گیا ہو، لیکن فی الجملہ ادب کے متعلق یہ رائے قائم ہوئی کہ ادب وہ چیز ہے جس میں بڑے اچھے اور کارآمد خیالات ملیں۔ اسالیب بیان کو تو یہ سمجھا گیا کہ ان کی کوئی حیثیت ہی نہیں۔ یا بہت سے بہت ثنائی حیثیت ہے۔ سب سے اچھا اسلوب وہ قرار پایا، جس میں زبان آسان، جملے چھوٹے چھوٹے، عبارت صاف، رواں اور سلجھی ہوئی ہو اور اس سے یہ بھی تصور کر لیا گیا کہ یہ خوبیاں ارادے یا مشق یا خلوص یا قوم کے درد سے پیدا ہو سکتی ہیں۔ وہ جو فرامٹنے کہا ہے کہ اسلوب لکھنے والے کی سوانح عمری ہوتا ہے۔ تو ایسی بات ہمارے مصلحین کے ذہن میں بھی نہیں آ سکتی تھی۔ بلکہ اگر انھیں بتائی بھی جاتی ہے تو

ان کی نگاہ میں نہ آتی، اور نہ ان کے لئے قابل قبول ہوتی۔ پھر ان دنوں افادیت پرستی اور عقلیت کا بھی بڑا چرچا تھا۔ سرسید اور ان کے ساتھی اپنا پورا زور اس بات پر صرف کر رہے تھے کہ اسلام کے ”احکام“ بنی بر عقل اور دنیاوی زندگی کے لئے بڑے کارآمد ہیں۔ انسان کی فطرت میں جو ”بے عقلی“ ہے وہ دھو کر دھو جائے گی۔ اس کی انھیں ذرا بھی فکر نہ تھی۔ جب لوگوں نے قرآن شریف کو ڈیل کاری کی کارہائیت نامہ بنا کے رکھ دیا تو ادب تو بچا رہا پھر بھی رائیڈ کا جنوائی ہے، اس کی تو جو چاہے گت بنائیے۔ چنانچہ ادب میں بھی ایک نئی شریعت نافذ ہوئی اور ادب سے تین خاص مطالبے کئے گئے۔ (۱) ادب اثر انگیز ہو۔ یعنی جذبات کو بدیہی طور پر اور فی الفور حرکت میں لائے۔ (۲) اصلیت پر مبنی اور عقل کے دائرے میں بند ہو۔ (۳) مفید اور کارآمد خیالات پیش کرے۔ ان اصولوں کی پھلنی میں فارسی اور اردو کا پرانا ادب چھانا گیا تو بڑا کرکرا نکلا۔ اور تو اور بچارے سادہ دل مولانا حالی جو اپنے منہ سے کہہ گئے ہیں یہ

سخت مشکل ہے شیوہ تسلیم
ہم بھی آخر کو جی چرانے لگے

ان تک کو یہ شکایت پیدا ہوئی کہ ہمارے ادب کا بہت بڑا حصہ جذبات سے خالی ہے۔ اگر یہ ادب جذبات سے خالی ہے تو کیوں؟ اس میں جذبات کی جگہ اور کیا ہے؟ جذبات کی کمی کے باوجود یہ ادب واقعی ادب ہے یا نہیں؟ ان سوالوں پر حالی کی نسل نے کبھی غور نہیں کیا۔ جو سوال مسٹر مکاے کے ذہن میں پیدا نہیں ہو سکا وہ ان بچاروں کے ذہن میں کہاں سے آتا۔ حالی نے اپنی حدود کے اندر بڑے غضب کی شاعری کی ہے۔ لیکن ان کی شخصیت اتنی ٹھٹھری ہوئی تھی کہ وہ کسی طرح کی شاعری سے قطعاً بے نیاز تھے۔ جذبات کے تو وہ ضرور قائل تھے۔ لیکن جذب سے بچارے مولانا حالی اتنے ڈرتے تھے کہ اپنی عقل کو بھی تھوڑی سی ڈھیل دینے کی ہمت نہ کر سکتے تھے۔ دیکھیں کہ ان کی مثال میں انھوں نے شاہ نصیر کا

یہ شعر پیش کیا ہے ۔

چڑائی چادر بہتاب شب سکیش نے جیموں پر
کٹورا صبح دوڑانے لگا خورشید گردوں پر

ان کے نزدیک یہ شعر نہیں چیتاں ہے۔ گویا چیتاں میں شعریت نہیں ہو سکتی۔ آخر ذہن کو جذبات سے الگ کر کے محض کھیل کی خاطر اشیا اور خیالات سے کھیلنے میں بھی تو ایک لطف ہے۔ لیکن چونکہ اس میں نہ تو جذباتی آسودگی ملتی ہے۔ نہ یہ حرکت قوم کی فلاح و بہبود کا سامان مہیا کرتی ہے۔ اس لئے مولانا ایسے لطف سے بارہ پتھر الگ رہتے تھے۔ قوم کے انحطاط کے احساس اور اصلاح کی فکر نے انھیں اور ان جیسے لوگوں کو اور بھی مار رکھا قصہ مختصر، پرانی نظم و نثر میں انھیں جو خرابیاں نظر آئی تھیں اس کی اور کوئی وجہ تو سمجھ میں نہ آئی۔ بس ایک بات سوچھی کہ ہمارے ادب میں صنائع بدائع کی بھرمار ہے۔ دور از کار تشبیہوں اور استعاروں کی ریل پیل ہے۔ اسی لئے ہمارا ادب مغربی ادب سے کمتر درجے کا ہے۔ ایک طنز تو حالی نے ایسا شعر کہا ہے

اک عمر چاہے کہ گوارا ہو نیش عشق
رکھی ہے آج لذتِ زخمِ جگر کہاں

دوسری طنز تنقید بازی کے چکر میں آ کے استعارے کی تعریف ایسے الفاظ میں کی ہے کہ آدمی خواہ مخواہ بھٹک جائے۔ ان کے نزدیک استعارے کے تین فائدے ہیں (۱) اس کے ذریعے لمبی چوڑی بات مختصر الفاظ میں ہو سکتی ہے (۲) روکھا پھیکا مضمون آب و تاب کے ساتھ بیان ہو سکتا ہے۔ بعض جذبات و خیالات کے اظہار میں اصل زبان کا قافیہ تنگ ہو جاتا ہے اور معمولی زبان رو دیتی ہے۔ ایسی جگہ استعارہ شعروں میں لطف اور اثر پیدا کر دیتا ہے۔ اوپر سے حالی نے تنبیہ کی ہے کہ اگر استعارہ بعید از فہم ہوا تو شعریت زائل ہو جاتا۔ حالی کی اس ساری بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ اصل زبان الگ چیز ہے۔ استعارہ

ایک چیز یوں کام تو بغیر استعارے کے ہی چل سکتا ہے، لیکن یہ ہے کارآمد، کیونکہ اس سے روکھی پھیلنے والی بات مزید ر بن جاتی ہے جس شرط یہ ہے کہ آدمی عقل کے دائرے سے نکلے، کیوں، صاحب، اگر ہم کوئی ایسا تجربہ بیان کرنا چاہیں جو مادرائے عقل یا انسانی ہستی کے حیاتیاتی عمل سے متعلق ہو تو پھر کیا کریں؟ مثلاً بیدل کا پٹا پٹایا مصرع ہے۔

چہ قیامت کی کہ نئی رسی ز کنتار ما بہ کنتار ما

پتہ نہیں اس میں استعارہ ہے بھی یا نہیں۔ بہر حال جو چیز بھی ہے کیا وہ عقل و فہم سے نزدیک ہے؟ کیا فہم سے بعید ہو کر یہ شعر چیتان بن گیا ہے؟ اگر حالی کو ادب میں ایک علی گڑھ کھولنے کی اتنی فکر نہ ہوتی تو خود اپنے ادب میں انھیں ایسی چیزیں مل جاتیں جن پر غور کرنے سے وہ استعارے کی ماہیت سمجھ سکتے تھے۔ بہر حال ان جیسے نقادوں کی تنگ نظرانہ عقل پرستی اور احتیاط پسندی نے اردو دالوں کے دل میں استعارے کا نمونہ پیدا کر دیا۔ اس قسم کی پیروی مغربی کی پگڈنڈی پر چلتے چلتے آخر ایک دن ایسا بھی آیا کہ ہمارے ایک نقاد نے مثلاً اس شعر کو مہمل قرار دیا ہے

گئے وہ دن کہ تھا شورِ عنادل صحن گلشن میں

خزاں کا وقت ہے بیٹھے ہوئے کوئے اڑاتے ہیں

حالی خود کہتے ہی اچھے شاعر کیوں نہ ہوں اور ایک خاص طرح کے شعروں کی کتنی ہی اچھی تینہ کیوں نہ رکھتے ہوں، لیکن اس کو زذوقی کا آغاز انھیں سے ہوا۔ یہ خالی خولی ادب کا مسئلہ بھی نہیں جو شخص یا جو جماعت استعارے سے ڈرتی ہے۔ وہ دراصل زندگی کے مظاہر اور زندگی کی قوتوں سے ڈرتی ہے، جینے سے گھبراتی ہے۔ حالی میں تو پھر بھی اتنی ہمت تھی کہ یہ اعتراف کر گئے۔

ہم کو بہار میں بھی سب گلستاں نہ تھا

یعنی خزاں سے پہلے دلِ شادماں نہ تھا

ان کے بعد آنے والے تو زندگی کا نام لے لے کر زندگی سے بھاگتے رہے۔
 جیسا کہ میں نے اوپر کہا، حالی کی بنیادی غلطی یہ تھی کہ انھوں نے استعارے کو
 ”اصل زبان“ سے الگ سمجھا۔ غالباً ”اصل زبان“ کی اصطلاح سے ان کی مراد یہ تھی کہ زبان
 بنفسہ ان جذبات اور خیالات کے اظہار کے لئے وجود میں آئی ہے جن پر ہمارے شعوری ذہن
 کو پوری قدرت حاصل ہو۔ لیکن تو شعوری ذہن انسانی وجود کا سب سے بنیادی اور ابتدائی
 جز ہے نہ اس کے ذرائع اظہار محض زبان تک محدود ہیں۔ انسان نہ تو خالی روح ہے نہ خالی
 ذہن۔ ان سب سے پہلے وہ حیاتیاتی نظام ہے۔ پھر ذریعہ اظہار کی حیثیت سے زبان ہماری
 اجتماعی اور انفرادی ارتقائیں ایک ثانوی درجہ رکھتی ہے اور نشو و نما کی کئی منزلیں طے
 کرنے کے بعد حاصل ہوتی ہے۔ بچہ اپنے تجربات کا اظہار سب سے پہلے جسمانی حرکتوں کے ذریعہ
 کرتا ہے۔ اور جب بولنا سیکھتا ہے اس وقت بھی اس کے تجربات عقلی یا ذہنی نہیں ہوتے
 بلکہ جلی۔ چنانچہ انسان کی اجتماعی اور انفرادی زندگی میں زبان کو سب سے پہلے جن تجربات
 سے سلنا پڑتا ہے وہ قوموں کے عروج اور زوال کے فلسفے نہیں ہوتے بلکہ جسمانی حقیقتیں
 اور جبلتوں کی آویزش۔ مورخ، مصلح قوم، فلسفی بننے کے بعد اور فلسفیانہ فلسفیانہ
 بات کرتے ہوئے بھی آدمی انہیں جلی قوتوں سے کش مکش میں گرفتار رہتا ہے۔ چاہے اسے
 شعوری طور پر یہ بات معلوم ہو یا نہ ہو۔ اپنے ذہن کے ذریعے آدمی جبلتوں سے بھاگنا چاہتا
 ہے۔ لیکن ذہن کی کمین گاہ میں خود جبلت چھپی ہوئی بیٹھی رہتی ہے۔ غرض ہم زبان سے جو
 فقرہ بھی کہیں اُس میں بھولا ہوا یا زبردستی بھلایا ہوا تجربہ اور پوری عمر کا تجربہ پوشیدہ
 ہوتا ہے۔ یعنی ہمارا ایک ایک فقرہ استعارہ ہوتا ہے۔ استعارے سے الگ ”اصل زبان“
 کوئی چیز نہیں۔ کیونکہ زبان خود استعارہ ہے۔ چونکہ زبان اندرونی تجربے اور خارجی
 اشیاء کے درمیان مناسبت اور مطابقت ڈھونڈنے یا خارجی اشیاء کو اندرونی تجربے
 کا قائم مقام بنانے کی کوشش سے پیدا ہوتی ہے۔ اس لئے تقریباً ہر لفظ ہی ایک

مردہ استعارہ ہے۔ اصل زبان یہی ہے۔

یہاں آپ اعتراض کریں گے کہ اگر ہر لفظ استعارہ ہے تو پھر الگ سے استعارے کے بحث ہی بے کار ہے یا یہ کہیں گے کہ جن استعاروں کا مطلب صرف ماہر نفسیات سمجھ سکیں ان سے ادب کے طالب علموں کو کیا سروکار۔ ہمیں تو ان استعاروں سے غرض ہے جنہیں ہم بھی استعارہ سمجھیں یعنی وہ استعارہ جنہیں شاعر یا نثر نگار انفرادی طور سے تخلیق کرتا ہے۔ چلے عام الفاظ سے امتیاز کرنے کے لئے انہیں زندہ استعارہ کہہ لیجئے۔ لیکن زندہ اور مردہ دونوں قسم کے استعارے آخر ایک ہی عمل کے ذریعے اور ایک ہی اصول کے مطابق تخلیق ہوتے ہیں۔ استعارے کی پیدائش کا عمل وہی ہے جو خواب کی پیدائش کا۔ آدمی اپنے تجربات کو قبول بھی کرنا چاہتا ہے اندر دہی۔ ان دور جحانات میں کچھوتہ سے صورت نکلتی ہے کہ تجربہ براہ راست تو ظاہر نہیں ہوتا۔ ہو بھی نہیں سکتا۔ اس کے بجائے کوئی خارجی چیز تجربے کی قائم مقام بن جاتی ہے۔ اس عمل کے ذریعے چاہے خواب وجود میں آئے چاہے استعارہ، اس میں ہمارے شعور، ذاتی لاشعور، اجتماعی لاشعور، احساس جذبے اور خیال کے ساتھ ساتھ ہمارے گرد و پیش کا وہ حصہ بھی شامل ہوگا جو ہم نے اپنے اندر جذب کر لیا ہے۔ لہذا استعارے کی تخلیق کے لئے آدمی میں دو طرح کی ہمت ہونی چاہئے۔ ایک تو اپنے لاشعور سے آنکھیں چار کرنے کی، دوسرے اپنی خودی کی کوٹھڑی سے نکل کر گرد و پیش سے ربط قائم کرنے کی۔ استعارے میں سوال یہ نہیں ہوتا کہ وہ منطق کی حد میں یا قرین قیاس ہے یا نہیں۔ دیکھنے کی بات یہ ہوتی ہے کہ استعارے کا خالق ان مختلف عناصر سے کتنا ربط قائم کر سکا ہے اور انہیں آپس میں حل کر کے ایک نئی اور معنی خیز وحدت کی تشکیل کر سکا ہے یا نہیں۔ یہ دو کھے پھیکے مضمون کو مزید اربتانے کا معاملہ نہیں بلکہ اصل اظہار یہ ہے خیال میں یہاں نظم اور نثر کی تفریق بھی جائز نہیں۔ فلجیر، اور خوش کے بعد تنقید ان دونوں چیزوں کو الگ الگ نہیں رکھ سکتی۔ آدمی چاہے نظم لکھ رہا ہو، چاہے نثر، لیکن اگر وہ تخلیق کرنا چاہتا ہے تو اندرونی

دنیا اور بیرونی دنیا دونوں کو قبول کئے بغیر اور ان دونوں کو آپس میں سمونے بغیر چارہ نہیں، اور اس کا نتیجہ ہوتا ہے استعارے کی پیدائش۔ استعارہ تو انسانی تجربے کی نسوں میں سے رستا ہے۔ یہ عقل و نقل کی بات نہیں جس طرح صحت مند آدمی یا صحت کا منشا خواب دیکھے بغیر نہیں رہ سکتا۔ اسی طرح استعارے کی تخلیق ادب کا لازمی عمل ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ آدمی اس عمل کو رد کرے یا اس پر بند باندھ کر کے اپنی تخلیقی صلاحیت کو محدود کر لے۔

ڈاکٹر جانسن نے سوکفٹ کے متعلق کہا تھا کہ یہ سالا استعارے کا خطرہ کبھی سول نہیں لیتا۔ جانسن کا مطلب تو خیر ایک خاص طرز تحریر سے تھا لیکن اس فقرے میں تھوٹے ایک نفسیاتی حقیقت بیان کر دی ہے۔ بعض لوگوں کے لئے استعارہ واقعی ایک بردست خطرے کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ جبلت کی حیات افروز اور ہلاکت خیز قوتوں سے گھبرا کے اپنے لئے ایک تنگ ساعظی نظام بنا لیتے ہیں یا عقل کے اندر قلم بند ہو کے بیٹھ جاتے ہیں استعارہ چونکہ عقل اور منطق سے ماوراء ہے۔ اسی لئے استعارہ اُن کے ذہن میں ابھرا اور ان کی زندگی کا نظام خطرے میں پڑا۔ ایسے لوگ خاص شرطوں کے ساتھ زندہ رہ سکتے ہیں۔ یہ شرطیں ختم ہوئیں اور ان کی زندگی درہم برہم ہوئی۔ لہذا استعارہ کا خوف اصل میں غیر عقلی تجربات کا خوف ہے۔ استعارے سے انحراف زندگی سے انحراف ہے۔

جیسا میں نے کہا، استعارہ اپنے اندرونی تجربات اور خارجی دنیا کو بے جھجک قبول کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ اگر آدمی اُس کے اندر الجھ کے رہ گیا یا اپنی محبت میں ایسا گرفتار ہوا کہ خارجی دنیا سے علاقہ باقی نہ رہا، یا اس نے اپنے تجربات کو قبول کرنے کی صلاحیت کھو دی تو استعارے کی تخلیق درکنار، وہ کوئی تخلیقی کام کر ہی نہیں سکتا۔ بلکہ شاید اپنی روزی بھی نہیں کما سکتا۔

اگر لکھنے والا استعارے بالکل ہی نہیں استعمال کرتا یا بہت ہی کم استعارے استعمال

کرتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اپنے تجربے کا بس تھوڑا سا حصہ قبول کر سکا ہے اور نئے تجربات حاصل کرنے کی صلاحیت تو اس میں بالکل نہیں رہی۔ ایسی حالت میں وہ کچھ نہ کچھ لکھ تو لے گا۔ لیکن بس حالی بن کے رہ جائے گا۔ یا پھر بڑا ادیب بننے کے لئے ایسے آدمی کی شخصیت میں اتنی قوت ہونی چاہئے کہ اُسے نئے تجربات تو حاصل ہوں، لیکن وہ اس کے نفسیاتی نظام کو درجہ برہم کر کے رکھ دینے کے بجائے بھینچ بھنچا کر خود اس نظام کا حصہ بن جائیں۔ ایسا شخص سوفٹ کی طرح بڑا ادیب تو بن سکتا ہے۔ لیکن اس کی تخلیقی صلاحیتوں کی پوری طرح نشو و نما نہیں ہونے پاتی، اور ساتھ میں اپنا عقلی نظام قائم رکھنے کی قیمت بڑی زبردست ادا کرنی پڑتی ہے جیسے سوفٹ خود آخر میں جا کے پاگل ہو گیا۔ پھر ایک بات اور یاد رکھنی چاہئے۔ اتنا بڑا ادیب چاہے شعوری طور پر استعاروں سے بچتا ہو، اور ہمیں اس کی تحریر میں بظاہر استعارے نہ ملیں مگر اس کی پوری نظم یا پوری کہانی بذاتِ خود ایک ہمہ گیر استعارہ ہوگی۔ سوفٹ نے گلیور کا جو قصہ لکھا ہے وہ استعارہ چھوڑا ایک زبردست MYTH ہے۔ آدمی کو اپنے باطن اور خارج پر سوفٹ جیسی گرفت حاصل ہو اور وہ کسی کسی شکل میں استعارے کی تخلیق نہ کرے یہ بالکل ناممکن ہے۔

ان صورتوں کے برخلاف ایک صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ آدمی اپنی تحریر میں استعاروں کی بھرمار کر دے۔ اس کے یہ معنی ہوں گے کہ ایسا شخص نئے سے نیا تجربہ حاصل کرنے کو توجہ قرا ہے۔ لیکن ان کی تنظیم نہیں کر سکتا، اور تجربے اس کے قابو سے باہر نکل گئے ہیں۔ یا اگر استعارے خواہ مخواہ اور التزاماً استعمال ہو رہے ہیں تو اس کا سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ آدمی کا دماغ اور جذبات ایک دوسرے سے الگ ہو گئے ہیں۔ اور اس کا ذہن خیالات اور اشیاء سے تفنن کے طور پر کھیل رہا ہے۔ یا ایک طرح کے استلذاذ بالنفس میں مشغول ہے۔ پھر آخری صورت اور سب سے قابلِ قدر صورت یہ ہوگی کہ استعارہ صرف تجربات کے اظہار کے لئے ہی نہیں بلکہ ان کے انضباط اور تنظیم کے لئے بھی استعمال ہو۔ بہر حال استعارے کی موجودگی اس بات پر دلالت کرتی

ہے کہ لکھنے والے میں اپنے تجربات کو قبول کرنے، نئے تجربات کو حاصل کرنے اور اگر ضرورت پڑے تو اپنے پرانے ذہنی نظام کو توڑ کر ایک نیا نظام مرتب کرنے کی صلاحیت کسی بھی حادثہ تک موجود ہے۔

اب یہ دیکھئے کہ استعارے سے کیا حاصل ہوتا ہے۔ سب سے پہلی چیز تو یہی ہے کہ اس کے ذریعے اپنا بھولا ہوا تجربہ زندہ ہوتا ہے۔ اپنے اندر جو قوت کے سرچشمے عقل و خرد کی مٹی کے نیچے دبے پڑے ہیں ان تک رسائی حاصل ہوتی ہے۔ لیکن اس سے بھی بڑی بات ہے کہ استعارہ جذبے اور فکر کی علی گئی ختم کر کے انھیں ایک دوسرے میں جذب کر دیتا ہے۔ شعور اور لاشعور جسم اور دماغ، فرد اور جماعت، انسان اور کائنات کا وصال اسی کے وسیلے سے ہوتا ہے۔ اس کا اثر دیر پا ہو یا نہ ہو بہر حال جو شخصیت کئی ٹکڑوں میں بٹ گئی ہو۔ اس کا علاج وقتی طور پر ہی سہی، استعارہ کرتا ہے۔ انسانی وجود اگر کہیں وحدت کی شکل میں نظر آتا ہے۔ تو استعارے میں مولانا روم نے کہا ہے کہ جب عشق دل میں داخل ہوتا ہے تو خود پرستی بھاگ جاتی ہے۔ یہی حال استعارے کا ہے۔ خود پرستی اور استعارہ دونوں ایک دوسرے کی ضد ہیں کیونکہ استعارہ اپنے ذاتی تجربے اور خارجی اشیاء کے درمیان مناسبت ڈھونڈنے کا نام ہے۔ استعارے سے وہی آدمی گھبراتا ہے۔ جو اپنے آپ سے چپکا پڑا رہے اور خارجی کائنات کے احساس اور ادراک کو مصیبت سمجھتا ہو، استعارے کے استعمال کا مطلب ہی یہ ہے کہ آدمی میں خود پرستی کی کال کو ٹھہری سے نکل کر کائنات کی طرف بڑھنے کی ہمت پیدا ہوئی۔ اسی لئے میں تو کہوں گا کہ استعارہ صرف وہی استعمال کر سکتا ہے جو سچا عشق کر سکتا ہے۔ اگر آپ کو ثبوت چاہئے تو شیکسپیر کا ”رومئو اینڈ جولیٹ“ پڑھئے۔ رومئو کے جولیٹ پر عاشق ہوتے ہی دنیا کی ہر بھونڈی سے بھونڈی چیز اس کے لئے محبت کا استعارہ بن جاتی ہے۔ رومئو کی محبت کوئی روکھا پھیکا مضمون نہیں تھا۔ جسے وہ استعاروں کی مدد سے پُر لطف بنا رہا ہو۔ اس محبت کی اصل زبان یہی تھی۔ عشق ہوتے ہی اس کی

خود پرستی اس طرح ختم ہوتی کہ وہ کائنات کی حقیر سے حقیر چیز کو گلے لگانے لگا۔ ردیو کے دل و دماغ میں کائنات گیر محبت اور استعارے دونوں ایک ساتھ سیلاب کی طرح آئے ہیں۔ کیونکہ خارجی کائنات کی محبت کے بغیر استعارے کا استعمال ہمیں کائنات کی محبت پر مجبور کرتا ہے۔ استعارے کی شرط یہ ہے کہ کائنات کی بد صورت چیز کو بھی اپنے اندر جذب کریں، اور خود ان میں جذب ہو جائیں۔ استعارہ انسان اور کائنات کو ایک دوسرے میں مدغم کرنے کا ایک وسیلہ ہے۔ اسی عمل کے ذریعے چیزوں کی قلب ماہیت ہوتی ہے اور اپنی بھی۔ اور انسان اور کائنات ایک عظیم وحدت کے اجزا بن جاتے ہیں۔ نظری نے یہی حقیقت ایک استعارے ہی میں بیان کی ہے۔

کہ جلا یافتہ از خسار مغیلاں گشتم

ظاہر ہے کہ کائنات سے ایسا شدید رابطہ قائم کرنے میں نشاط ہی نہیں درد و غم سے بھی دوچار ہونا پڑتا ہے۔ کائنات ہمیں چمکار کے اپنے پاس بلاتی ہے اور ڈرا کے بھگاتی بھی ہے۔ نشاط و غم کا یہی امتزاج استعارے کی جان ہے۔ یہ غم و نشاط "بید از غم" ہے۔ عقل سے ماورا ہے۔ اسی نے استعارہ بھی بید از غم ہو کر ہی استعارہ بنتا ہے۔ چاہے مولانا حالی اسے نہ سہا سکیں۔

عشق کے علاوہ استعارے کے لئے آدمی میں دوسری صلاحیت انکسار کی ہوتی چاہئے یعنی وہ اپنی ہستی کے اصول کو زندگی کا واحد اصول نہ سمجھے۔ استعارے کا مطلب یہ ہے کہ کائنات میں بیک وقت وجود کے کئی اصول کار فرما ہیں جن کے درمیان اختلاف بھی ہے اور مماثلت بھی۔ اور جو بدیہی تضاد کے باوجود ایک دوسرے میں جذب ہو کر ایک بزرگ تر وحدت کی تشکیل کر سکتے ہیں۔ مثلاً بالزناک نے پیرس کی بنی ہوئی عمارتوں کو ردیو کے گھاس کے میدانوں سے تشبیہ دی ہے، اور سڑک کے کھر بچوں کو سفید سفید پھری ہوئی لہروں کے سمندر سے۔ یہ دونوں باتیں "بید از غم" اور "ہل" ہیں۔ مگر بالزناک نے استعارے

کے ذریعے وجود کے دو اصولوں کا مقابلہ کیا ہے۔ ایک طرف تو فطرت ہے۔ دوسری طرف شہر کی مصنوعی زندگی۔ پھر ان دونوں منطردوں میں مشابہت کی طرف اشارہ کر کے بالزاک نے بتایا ہے کہ شہر والوں نے اپنی زندگی کو فطرت سے الگ تو کر لیا ہے۔ لیکن ان کی شدتِ حیات نے مصنوعی چیزوں کو بھی ایسی قوت اور ہیبت عطا کی ہے کہ وہ فطرت سے مقابلہ کرتی ہیں۔ ایک اور معنی اس میں یہ نکلتے ہیں کہ چاہے انسان اپنے لئے ایک غیر فطری ماحول ہی کیوں نہ تیار کرے مگر انسانی روح اس کی تفسیر بھی فطرت کی اصطلاح میں کر کے اس غیر فطری ماحول کو بھی پھر فطرت میں غرق کر دے گی۔ اب مولانا حاتی بتائیں کہ یہ ساری باتیں ”اصل زبان“ میں کس طرح کہی جاسکتی ہیں، چلتے چلاتے ایک اور مثال دیکھئے۔ پردست نے ہوٹل کے میز پوشوں کو قربان گاہ کے غلافوں سے تشبیہ دی ہے جن پر ڈو بتے ہوئے سورج کی روشنی پڑ رہی ہو۔ حاتی کے اصولوں کے مطابق یہ تشبیہ بھی غیر مناسب، دراز کار اور بعید از فہم ہے۔ کیونکہ ہوٹل میں قربان گاہ کا سا تقدس نہیں ہوتا۔ لیکن پردست کو کہنا یہ ہے کہ بعض لوگوں کے لئے دنیاوی زندگی بھی ایک مذہب کا درجہ حاصل کر لیتی ہے۔ اور نہایت معصوم طریقے سے۔ مذہب کی طرح یہ بھی ایک اصولِ حیات ہے، اور اس لئے قابلِ احترام۔ پھر جس طرح مذہب قربانیاں چاہتا ہے، اُسی طرح دنیاوی شائستگی بھی بڑی بڑی قربانیاں وصول کر لیتی ہے۔ ایسے واقعات سے پردست کا ناول بھرا پڑا ہے۔ چنانچہ یہ استعارہ ایک طرف تو طریقہ ہے، دوسری طرف خُزنیہ۔ اس ایک استعارے میں پردست نے اپنا پورا ناول بھر دیا ہے۔ وجود کے اتنے متضاد اصولوں اور قوتوں کو یکجا کر کے ان کی نوعیت بدل دینا صرف استعارے کا کام ہے۔

پھر میں نے کیا بُرا کہا کہ جو لوگ استعارے سے جھمکتے ہیں۔ وہ دراصل زندگی کی قوتوں سے ڈرتے ہیں۔ چونکہ ان میں تجربے کی نہی نہی حقیقتوں کو اپنے اندر جذب کرنے کا

ہمت نہیں ہوتی، اس لئے وہ ہر قسم کی غیر منطقی باتوں کی طرف سے خطرہ محسوس کرتے ہیں، اور استعارہ تو لازمی طور پر اپنے ساتھ غیر منطقی اور بعیدانہ فہم تجربات کھینچ کے لاتا ہے۔ لہذا استعارہ واقعی ڈرنے کی چیز ہے۔

خیر، ایک آدھ لکھنے والا استعارے سے ڈرتا ہے تو ڈرا کرے لیکن اگر سو سال تک ادیبوں کی نسلیں استعارے سے لرزتی رہیں تو اس سے کیا نتیجہ برآمد ہوتا ہے؟ اب تجربات مجھ ہی سے نہ کہلوائیے۔

ادب یا علاج الغربا ؟

یوں تو فیصلہ کن باتیں کرنے کا مجھے ویسے بھی شوق نہیں، پھر ادب تو خود ایک مسلسل تجربہ ہے، قانون تعزیرات نہیں جو بات بات میں نا طق فیصلے صادر کئے جائیں۔ یہاں تو ایک مستقل تفتیش ہی سب کچھ ہے۔ لیکن آج میں نے جان بوجھ کے اپنے سامنے اور آپ کے سامنے ایک ایسا سوال رکھا ہے جس کا کوئی جواب میرے پاس نہیں۔ ادب پڑھنے یا بُرا بھلا ادب لکھنے کے سلسلہ میں جو تجربات مجھے حاصل ہوئے ہیں، عام طور سے انھیں کی مدد سے ادب کے بارے میں سوچنے کی کوشش کیا کرتا ہوں، لیکن آج کا مسئلہ ہی کچھ ایسا ہے جس کے معاملے میں چھوٹی سوٹی تخلیقی کاوش کا تجربہ سودمند نہیں ہو سکتا۔ اس کے متعلق کچھ کہنے کا حق تو دراصل کسی بہت بڑے فن کار ہی کو پہنچتا ہے۔ مگر چونکہ یہ سوال کئی برس سے مجھے پریشان کر رہا ہے، اس لئے میں نے سوچا کہ جو بھی اتم غلم خیالات میرے ذہن میں آئے ہیں انھیں ایک جگہ تو جمع کر دوں، چاہے اس بحث کا کوئی نتیجہ نہ نکلے۔

ادب سے سماج کو کیا فائدے پہنچتے ہیں۔ اس کے متعلق تو پچھلے پندرہ سولہ سال

کے عرصے میں ہم بہت کچھ سن چکے ہیں لیکن کبھی کبھی یہ بھی سوچنا چاہئے کہ شعر کہنے یا افسانہ لکھنے سے خود فن کار کو ذاتی طور سے کیا فیض پہونچتا ہے۔ خیر اتنی بات تو ظاہر ہے کہ آدمی شعر کہے تو اس کی تصویر رسالوں میں چھپ جاتی ہے۔ یہ چیز بھی خامی روح افزا ہے لیکن اس کے علاوہ بھی شاعر کو کوئی اور چیز پہونچتی ہے یا نہیں؟ ایک یا بہت سے فن پارے تخلیق کرنے کے بعد بھی فن کار کی شخصیت ویسی کی ویسی ہی رہتی ہے۔ یا اس میں کوئی ارتقا یا انحطاط رونما ہوتا ہے؟ فن کار اپنے جذبے یا اپنی شخصیت کا اظہار اپنے فن پارے میں کر دے تو کیا بات یہیں ختم ہو جاتی ہے یا اظہار کا کوئی رد عمل اس کی شخصیت میں بھی نظر آتا ہے؟

جب سے فرایڈ کی نفسیات مقبول ہوئی ہے۔ یہ خیال عام ہو گیا ہے کہ فنی تخلیق کے ذریعے فن کار کی نفسیاتی الجھنوں کو ارتفاع حاصل ہوتا ہے۔ یعنی جب کوئی جبلت براہ راست اپنی تسکین نہیں کر سکتی تو وہ اس تسکین کا بدل ڈھونڈتی ہے۔ تسکین کے ثنائی ذرائع دو قسم کے ہوتے ہیں۔ کچھ تو فرد اور سماج دونوں کے لئے مضرت رساں اور کچھ بالکل بے ضرر۔ فنی تخلیق ایسی چیز ہے جس کے ذریعے محرومیوں کی تلافی بھی ہو جاتی ہے اور پڑوسیوں کی غیند میں بھی خلل نہیں پڑتا۔ یعنی ہلدی لگے نہ پھٹکری اور رنگ چوکھا آئے والا مضمون رہتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ تخلیقی کام میں فن کار کا سراسر فائدہ ہی فائدہ ہے۔

یہ نقطہ نظر کچھ نفسیات دانوں تک ہی محدود نہیں۔ ایک شاعر ولیم اریکسن نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ آج کل معاشرہ ادب سے اتنا بے نیاز ہو گیا ہے کہ اگر بہت سے شاعروں کو نفسیاتی الجھنیں تنگ نہ کیا کرتیں تو وہ شعر ہی نہ کہتے، اب وہ اور کچھ نہیں تو ان سے چھٹکارا پانے کی خاطر ہی شاعری کرتے ہیں یعنی فنی تخلیق علاج الغر باب ہے جس میں مریض خود اپنا معالج بن جاتا ہے۔

اس سے کہی آگے بڑھ کے آج کل بعض لوگ یہ دعویٰ کر رہے ہیں کہ فنی تخلیق کے ذریعے فن کار کی شخصیت ارتقا پاتی ہے۔ اگر اس ارتقا کے آثار آدمی کے خارجی افعال میں نظر نہ آئیں تو یہ کہہ کے اعتراض سے بچپا چھڑایا جاسکتا ہے کہ شوق و تاواندہ کی طور پر ہوئی ہے جیسا کہ میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں، اس معاملہ میں کوئی قطعی فیصلہ میرے بس کی بات نہیں۔ پھر اس مسئلے پر غور کرتے ہوئے ہمیں بہت سے فن کاروں کی داخلی سوانح عمری سے واقفیت ہونی چاہیے۔ اس قسم کا علم صرف خدا کو حاصل ہے۔ میراجی نو چاہتا ہے کہ ایسے نظریات کو قبول کرے، لیکن بعض شہادتیں ایسی بھی ملتی ہیں جو نئے نئے شکوک و شبہات پیدا کرتی ہیں۔ اس لئے فی الحال تو میں اتنا ہی کروں گا کہ ایسی شہادتیں جمع کر دوں گا۔

ہاں تو سوال یہ ہے کہ فنی تخلیق فن کار کے درد کا مداوا ہے یا نہیں؟ اس سے تو انکار نہیں کیا جاسکتا کہ وقتی طور پر شاعر کو شعر کہنے سے ایک سکون ضرور ملتا ہے۔ مثلاً درد کس درتھ کو ایک زمانے میں یہ غم تھا کہ فطرت سے ہم آہنگی کا جو احساس پہلے حاصل تھا وہ غائب ہو گیا۔ اسی دوران میں اس نے ایک نظم لکھی جس سے نہ صرف دردیں نکلی آئی بلکہ تقویت بھی ملی: A TIMELY UTTERANCE GAVE THOUGHT:

RELIEF AND A MAGNINI STRONG

درد سے یہ وقتی رہائی کچھ فن کاروں پر ہی موقوف نہیں۔ اپنے غم سے واقف ہوتے ہی انسان کو غم پر غالب آجانے کا امکان نظر آنے لگتا ہے۔ بلکہ فراموشی تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ ذہنی صحت کا مطلب صرف اتنا ہے کہ لاشعوری تکلیف شعوری تکلیف بن جائے۔ پھر لفظوں پر انسان کو ایسا ایمان ہے کہ وہ سمجھتا ہے، جو چیز لفظوں کی گرفت میں آگئی وہ میرے قبضے میں آگئی۔ چنانچہ نظم کہہ کر شاعر کو جو تسکین ملتی ہے اس پر اتنی ہی بات نہیں کہ گھٹے ہوئے جذبے کو ظاہر ہونے کا ایک راستہ ملا۔ شعور جس چیز کو پہچان

پتا ہے اس سے پھر ڈرتا نہیں، یا ڈرے بھی تو کم سے کم اپنے آپ کو بے دست و پا محسوس نہیں کرتا۔ اگر فنی تخلیق کے ذریعے لاشعوری تکلیف میں کچھ افادہ ہوتا ہے تو اسی وجہ سے۔ غرض اتنی بات تو مسلم ہے کہ تخلیقی عمل شاعر کے درد کو وقتی طور پر ہی سہی۔ لیکن نھوڑا بہت کم ضرور کرتا ہے۔ لیکن اسی بات کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ تخلیقی عمل کے دوران میں سوئے ہوئے عفریت بھی جاگ اٹھتے ہیں، جو درد کبھی محسوس تک نہ ہوا ہو، وہ بھی تنگ کرنے لگتا ہے۔ اس کی طرف بھی دروازہ درتھ نے اشارہ کیا ہے۔ اس نے بات یہاں سے شروع کی ہے کہ نظم کا خاص مقصد ہے قاری کو لطف پہنچانا لیکن شاعر نظم میں جو تجربات بیان کرتا ہے ان میں سے بہت سے تکلیف دہ ہوتے ہیں۔ یہاں نظم کا اصل مقصد فوت ہونے لگتا ہے۔ اب وزن شاعر کے کام آتا ہے۔ شاعر جو بحر استعمال کر رہا ہے وہ ایسی چیز ہے جسے پہنے بھی بہت سے شاعر استعمال کر چکے ہیں اور جس کے ذریعے مختلف تجربے بیان میں آئے ہیں۔ قاری اس تجربے سے مانوس ہے اور اس آہنگ سے اُسے لطف حاصل ہو چکا ہے۔ نیا تجربہ بذاتِ خود تکلیف دہ سہی، لیکن وزن کی بدولت اس کی تکلیف میں کمی آجاتی ہے۔ وزن کے بارے میں دروازہ درتھ کا نظریہ غلط ہو یا صحیح، اس سے فی الحال ہمیں مطلب نہیں۔ لیکن اپنی بحث کے لئے ہمیں یہاں دو نئے خیال ملتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ تخلیقی عمل لاشعور کی تہوں سے ان چیزوں کو باہر نکال لاتا ہے، جو ہمارے لئے تکلیف دہ ہیں۔ یعنی فنی تخلیق کے ذریعے درد سے نجات ملنی تو الگ رہی، نیا درد دگلے پڑتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اس درد کو بانے کے لئے شاعر کو شعوری کوشش کرنی پڑتی ہے۔

خیر یہاں تک بھی غنیمت ہے۔ فنی تخلیق سے درد پیدا ہوتا ہے تو ہوا کرے فن کا اُسے قابو میں تو لاسکتا ہے۔ لیکن مارسل پروڈست نے تو اور بھی خوفناک بات کہی ہے۔ حقیقت ہر آدمی کے اندر ایک کتاب لکھ دی ہے۔ اُسے پڑھنا اور سمجھنا آدمی کا سب سے بڑا فرض ہے۔ لیکن اس میں اتنی ادیت اٹھانی پڑتی ہے کہ اس فرض سے بچنے کے لئے بعض لوگ

قوی جنگوں میں شامل ہو کے اپنی جان دے دیتے ہیں۔ یہ کوئی مبالغہ نہیں نفسیات
 مسالحوں کو ایسے مریشوں سے روز سابقہ پڑتا ہے جو اپنے آپ کو سمجھنے کی تکلیف برداشت
 نہیں کر سکتے۔ اپنی زندگی تباہ کرتے رہیں گے۔ خودکشی کر لیں گے، مگر اپنے لاشعور سے
 آنکھیں چار نہیں کریں گے۔ بیماری سے نجات حاصل کرنے کے لئے بھی پہلے دکھ جھیلنے کی
 ہمت درکار ہوتی ہے۔ نراق صاحب نے کہا ہے :

حیات تو سی جو پاتے ہیں لوگ لے ساتی
 یہ کون درد اٹھاتے ہیں لوگ لے ساتی

تو فن کار کی خصوصیت یہی ہے کہ وہ فن کو صرف تسکین کا ذریعہ نہیں بناتا، بلکہ
 اپنے آپ کو جاننے کے سلسلے میں جو درد اٹھانا پڑتا ہے اُسے جان بوجھ کے اور خوشی خوشی
 قبول کرتا ہے۔ شاعر کی عظمت اس بات میں نہیں کہ اس نے شعر کہہ کہہ کے اپنی نفسیاتی الجھنوں
 پر فتح پالی اور مکمل سکون حاصل کر لیا۔ اس کی بڑائی تو یہ ہے کہ درد سے بھاگنے کے بجائے اس نے
 درد کو کھینچے سے لگا کے رکھا۔

محض اظہار میں جو وقتی سکون ملتا ہے وہ تو بعض وقت آدمی کو بالکل ہی مار رکھتا
 ہے اور اُسے کسی کام کے لائق نہیں چھوڑتا آج کل کے بیشتر اردو ادیبوں کے ساتھ یہی
 حادثہ پیش آیا ہے۔ نوجوانی کے زمانے میں گھٹے ہوئے جنسی جذبات نے ایک آدھ نظم یا انسا
 لکھوا دیا۔ اس میں تھوڑی سی تسکین ملی اور آدمی نے اپنے آپ کو ادیب سمجھ لیا۔ پھر ساری عمر
 ادب سانپ کے گلے کی چھیندر بنا رہا، نہ سچا ادیب ہی تخلیق کر سکے نہ چین سے بیٹھ کے روٹی
 کھاسکے۔ ایسے لوگوں کے لئے ادب درد سے بچنے کا ایک بہانہ بن جاتا ہے۔ اگر شروع شروع
 میں فن کا اپنی تخلیق کو زندگی کا نعم البدل یا اپنے درد کا مداوا سمجھے تو کچھ ہرج نہیں بلکہ اگر
 ابتدائی زمانہ میں فن کار کو تھوڑی بہت تسکین یا مزانہ ملے تو وہ تخلیقی کام کی طرف راغب ہو ہی
 نہیں سکتا، پہلے ہی تجربے کے بعد اپنا کام چھوڑ کے بھاگ جائے گا لیکن تخلیقی کام جاری رکھے

کے لئے ضروری ہے کہ فن کار اس تسکین یا لذت کے احساس کو جگہ کرنے سے نہ دیکھ قبول کرے۔ وہ دیکھ نہیں جو زندگی میں اٹھانے پڑیں گے۔ بلکہ وہ دیکھ جو تخلیقی کام کا لازمی جز ہیں۔ فن کا اپنا درد کس طرح قبول کرنا ہے اور یہ قبولیت بذات خود ایک درد کیسے بن جاتی ہے۔ اس کا سب سے اچھا بیان ٹیٹس کی نظموں میں ملے گا۔ بلکہ اس کی بیشتر نظموں کا موضوع ہی یہ ہے۔ اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں ٹیٹس شاعری کو زندگی کا قائم مقام سمجھتا تھا، بلکہ اس کی نظر میں شاعری ہی اصل زندگی تھی۔ چنانچہ اس کا عقیدہ تھا:

WORDS ALONE ARE CERTAIN GOOD

چنانچہ اس زمانہ کی ایک نظم میں اس نے فن کو زندگی کے غموں کا علاج بتایا ہے۔

GO GATHER BY THE HUMMING SEA

SOME TWISTED, ECHO-HARBOURING SHELL,

AND TO ITS LIPSTHY STORY TELL

AND THEY THY COMFORTERS WILL BE

لیکن اسی نظم میں ٹیٹس نے تسلیم کیا ہے کہ شاعری میں چارہ گری کی صلاحیت تو ہے، مگر یہ تسکین تھوڑی دیر کی ہوتی ہے۔ پھر اسی دور میں اس نے بات کا دوسرا رخ بھی پیش کر دیا ہے۔ اپنی نظم SAID SHEPHERD میں اس نے بتایا کہ ایک آدمی اپنے غموں کا علاج ڈھونڈ رہا ہے۔ پہلے تو وہ ستاروں سے غم خواری کا طالب ہوتا ہے۔ پھر سمندر سے، پھر شبنم کے قطروں سے۔ لیکن اُسے کہیں بھی تسکین نہیں ملتی، کیونکہ فطری مظاہر اس کی بات نہیں سنتے، انہیں اپنے آپ سے ہی فرست نہیں ہے۔ جب وہ سب طرف سے مایوس ہو چکا ہے تو اُسے سمندر کے کنارے ایک سنگھ ملتا ہے۔ اب اُسے اُسید بندھتی ہے کہ میں اپنی کہانی سنگھ کو سناؤں گا، اُس کے اندر سے میری ہی آواز نکلے گی۔ خود میرے الفاظ میری تسکین کا باعث بن جائیں گے۔ اور اس طرح میرے سارے غم دور ہو جائیں گے۔ لیکن جب اس نے

سنگھ بجایا تو من چہ می سرانم طنبورہ من چہ می سراید والا مضمون ہوا۔ سنگھ کی آواز اس کی آواز سے بالکل مختلف تھی، سنگھ اُسے بھول چکا تھا۔ اس نظم کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ فن کار بنیادی طور سے فن کو اپنے اظہار کا بنیادی ذریعہ بنانا چاہتا ہے۔ لیکن اظہار کے سلسلہ میں اسے ایسی چیزیں استعمال کرنی پڑتی ہیں جو اس کی شخصیت کا حصہ نہیں ہوتیں بلکہ ایک الگ اور خارجی وجود رکھتی ہیں مثلاً الفاظ، چنانچہ فن پارہ فن کار کی شخصیت کا اظہار نہیں بن سکتا۔ اس کی تخلیق وہ چیز نہیں بننے پاتی جو فن کار بنانا چاہتا تھا۔ لہذا فن کار اپنے تخلیقی کام میں اس تسکین سے محروم رہتا ہے، جو وہ اس میں ڈھونڈ رہا تھا۔ چنانچہ ذاتی تسکین سے محرومی اس کے تخلیقی کام کی لازمی شرط ہوتی۔

اتنی بات تو میٹیس نے بیس بائیس سال کی عمر میں ہی سمجھ لی تھی۔ لیکن جب اس نے ماڈگوں سے عشق کیا اور برسوں کی نیاز مندی کے بعد بھی ناکامی کا سنفہ دیکھنا پڑا تو پھر اس کی باقی عمر یہی سوچتے گزری کہ زندگی کے غموں کی تلافی شاعری کے ذریعے ہو بھی سکتی ہے یا نہیں یوں تو اس نے بار بار یہ بھی کہا ہے کہ چلو اچھا ہی ہوا۔ میری محبوبہ مجھے نہ مل سکی، میں نے کایا باب عشق سے بھی بڑا کام کر لیا۔ یعنی شاعری، لیکن دوسری طرف یہ بھی اقرار کیا ہے کہ محبوبہ کا خیال آتے ہی شاعرانہ عظمت ایک ڈھکوسلہ معلوم ہونے لگتی ہے۔ خیر فنی تخلیق زندگی کی خوشیوں سے بڑی چیز ہے۔ لیکن ہماری دل چسپی کی چیز تو یہ ہے کہ شاعری کے ذریعے میٹیس اپنے غم سے نجات نہیں پاسکا بلکہ غالباً شاعری کے طفیل اس کے زخم عمر بھر مند مل نہ ہو سکے۔ شاعر کے غم سے دنیا کو کیا فائدہ پہنچ سکتا ہے اس کے متعلق فزاق صاحب نے کہا ہے ۷

دل دکھے روئے ہیں شاید اس جگہ کوئے یار

خاک کا اتنا چمک جانا ذرا دشوار تھا

لیکن جہاں تک شاعر کے رونے اور دکھ اٹھانے کا تعلق ہے، اس میں شاعری کرنے سے کوئی کمی نہیں آتی۔ اگر آپ ایلٹ کی شاعری کو سامنے رکھیں تو شاید یہ دعویٰ

کر سکیں کہ تخلیقی کام جاری رکھنے سے شاعر کو سکون ہوتا چلا جاتا ہے، یا اس کے درد میں ایسی لطافت آتی چلی جاتی ہے کہ وہ ہم جیسے عام آدمیوں کا سادہ درد نہیں رہتا۔ لیکن بیس تو اتنا ہی بڑا شاعر ہے، وہ تو مرنے دم تک سلگتا ہی رہا بلکہ اس نے تو اس بات پر فخر کیا ہے اور علانیہ کہا ہے کہ میری شاعری کے دد ہی موضوع ہیں، ایک تو نفسانی خواہشات دوسرے یاد رفتگاں۔ یہ دونوں کے دونوں وہی غم ہیں جن کا بار ہم آپ جیسے عام آدمی اٹھائے بھرتے ہیں اور جن سے کبھی نجات نہیں پاتے۔ خود اپنے یہاں میر نے کہہ رکھا ہے۔ ع

”درد و غم اتنے کئے جمع تو دیوان ہوا“

اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ پہلے انھوں نے درد و غم اکٹھے کر کے گٹھڑی باندھ لئے اور پھر ایک ایک کر کے انھیں اپنے شعروں میں پھینکے رہے اور اس طرح ان کا بوجھ ہلکا ہوتا چلا گیا۔ اگر میر صرن عاشق ہوتے تو شاید ان کے درد و غم اتنے گئے چنے ہوتے۔ لیکن شعر گوئی کے سلسلے میں انھیں اپنا مطالعہ کرنا پڑا اور انھیں بے حساب غموں سے سابقہ پڑا۔ ایک قطعہ میں انھوں نے یہی رونا ردیا ہے کہ اگر مجھے بس محبوب کی طلب ہوتی تو بھی میر کی گنجائش کتنی لیکن مجھے تو یہ بھی پتہ نہیں کہ میر ا دل چاہتا کیا ہے اور میں ہوں کیا۔ اس قسم کی پریشانی شاعر تو کیا ایک معمولی آدمی کے دل میں بھی پیدا ہو سکتی ہے، لیکن یہ الجھن اور یہ غم شاعر کے کام کا لازمی جز ہے۔ میر اس طلب ان شاعروں سے نہیں جو ذاتی تسکین حاصل کرنے کے لئے شعر کہتے ہیں بلکہ ان شاعروں سے ہے جو واقعی تخلیقی کام کرتے ہیں۔ ایسے لوگوں کے لئے شاعری علاج نہیں رہتی بلکہ اُلٹی عذاب جان بن جاتی ہے۔

فنی تخلیق اور درد

ایزر اپاؤنڈ نے کہا ہے کہ نقاد کو کچھ سوال ایسے بھی اٹھانے چاہئیں جن کا کوئی جواب نہ دیا جاسکے۔ ان میں سے بعض سوال ایسے بھی ہونے چاہئیں جن میں نہ تو ادیبوں کو کسی قسم کا فوری فائدہ پہنچ سکے نہ ادب کو۔ اسی قسم کا ایک سوال میں نے پچھلی دفعہ اٹھایا تھا، یعنی تخلیقی کام کے ذریعے لکھنے والے کو ذاتی طور سے کتنی تسکین مل سکتی ہے؟ اصل بات تو یہ ہے کہ اس معاملے میں صرن اُسی کو بولنے کا حق حاصل ہے، جس نے کوئی بڑا چیز تخلیق کی ہو اور آج اُردو ادب کی دنیا میں ایسے آدمی صرن ایک فراق صاحب ہیں۔ لیکن چونکہ بڑے ادیب کے ذہنی عوامل عام آدمیوں سے اتنے مختلف نہیں ہوتے کہ ہم جیسے لوگ اُن کے بارے میں کچھ سوچ ہی نہ سکیں۔ اس لئے نفسیات کی مدد سے اس مسئلے کو سمجھنے کی کوشش کی جاسکتی ہے۔ مجھے نفسیات کے متعلق جو تھوڑی بہت معلوم حاصل ہو اس کے بل پر شاید میں کچھ کہنے کی جرأت نہ کرتا۔ لیکن اتفاق سے مجھے اس موضوع پر ڈاکٹر محمد اجمل سے گفتگو کرنے کا موقع مل گیا۔ جن لوگوں سے استفادے نے عقل مندی سیکھی تھی ان کی تو خیر کہیں بھی کمی نہیں ہوتی۔ لیکن ہمارے یہاں مشکل یہ ہے کہ اگر کوئی ایسی بات

آپڑے جس میں فلسفہ، نفسیات یا عمرانیات کے کسی ماہر سے مشورہ لئے بغیر گزارہ نہ ہو سکے۔
 تو ایک آدمی ایسا نہیں ملتا جس کی رلے پر بھروسہ کیا جاسکے۔ لے دے کے اہل صاحب ہیں
 جن سے مجھے مدد ملتی ہے۔ اور جن کے علم پر مجھے اعتبار بھی ہے۔ شاید ان کی علمیت بھی میرے کام
 نہ آتی۔ اگر ان کا ادبی شعور پختہ نہ ہوتا اور انھوں نے بھی اسی قسم کا ادب نہ پڑھا ہوتا جو میں
 پڑھا ہے۔ اسی لئے میں نے انھیں اپنا استاد بنا رکھا ہے۔ غرض ادب کی تخلیق اور فن کار کی
 ذاتی تسکین کے مسئلے پر تین چار دن تک گفتگو کرنے کے بعد ہم دونوں اسی نتیجے پر پہنچے کہ
 نفسیاتی نقطہ نظر سے بھی اس معاملے میں کوئی قطعی فیصلہ ناممکن ہے، کیونکہ ادیبوں میں ہر قسم
 کے غورے اور ہر قسم کی شہادتیں ملتی ہیں۔ اگر ہم چاہیں تو نفسیات کی رو سے یہ بات بڑی آسانی
 سے ثابت کر سکتے ہیں کہ ادیب کی تخلیق لکھنے والے کے درد کا مداد ہے بلکہ تخلیق کے ذریعے ادیب
 کی شخصیت نشوونما پاتی ہے۔ ایک زمانے میں کئی انگریزی نقادوں کو ان دونوں چیزوں
 کا تعلق دکھانے کا ضبط ہو گیا تھا، گو ان کا نقطہ نظر نفسیاتی نہیں تھا۔ بلکہ متنفذانہ مثلاً
 ڈیٹن مری اور سیو آئنس فوسٹ، پھر جی سے یونگ کی نفسیات کو ادیبوں میں مقبولیت حاصل
 ہوئی ہے۔ یہ رحمان تنقید میں اور بھی نمایاں ہو گیا ہے۔ مثلاً ایلزبتھ ڈرونے ایلٹ کے شخصی
 نشوونما کا پورا خاکہ بنا کے رکھ دیا ہے۔ ایسے نقادوں کا خیال ہے کہ تخلیقی کام فن کار کی شخصیت
 کو مربوط بناتا ہے۔ ویسے بھی آج سے سو اسو سال پہلے شیلی نے کہہ رکھا ہے کہ شاعر سے عقلمند
 سب سے عمدہ اور سب سے زیادہ خوش آدمی ہوتا ہے۔ اور اگر اس کی اندرونی زندگی پر غور کریں
 تو سب سے خوش قسمت بھی آئی۔ لے رچرڈز نے بھی اس خیال کی تصدیق کی ہے۔ انھوں نے
 تو ایک مستحق پیانہ بنا رکھا ہے۔ ہر چیز کو اسی سے تاپتے ہیں۔ جلیتوں کی ترتیب اور تنظیم
 ہر گئی یا نہیں۔ اس نظریے کے حق میں بہت سی باتیں میں طوطے کی طرح دہرا سکتا ہوں۔ لیکن
 جب فن کاروں کی تخلیقات اور ان کی ذاتی زندگی کو ملا کر دیکھا جائے تو اس خیال کی حمایت
 اتنی آسان نہیں رہتی۔ اس لئے فی الحال میں وہ دلائل پیش کر دوں گا جو اس نظریے کے خلاف

جاتے ہیں تو ارتفاع کا نظریہ فرائڈ ہی سے چلا ہے۔ لیکن اس کے آخری دور کے خیالات کا مجموعی تاثر کچھ اس قسم کا ہوتا ہے سے

غم ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

اس شعر میں خوبی یہ ہے کہ مرگ اور سحر ایک بات بن گئے ہیں اور اس طرح اس میں فرائڈ کا (AMBIVALENCE) والا نظریہ بھی آگیا ہے۔ آخری زمانہ میں تو فرائڈ یہ کہنے لگا تھا کہ پوری تسکین زندگی میں دستیاب ہی نہیں ہو سکتی۔ ہر چیز محض ایک بدل ہے، کوئی زیادہ کی بخش، کوئی کم تسلی بخش، بلکہ بعض حالات میں تو زندہ رہنے کے لئے اپنے آپ کو فریب دلانا لازمی ہو جاتا ہے۔ اسی لئے بعض بڑی تہذیبوں نے افیم کھانے کو زندگی کی ضروریات میں شمار کیا ہے اور یہ بات ان تہذیبوں کی حقیقت پسندی پر دلالت کرتی ہے۔ اس نظریے کے مطابق تو ہم ادب اور فن کو بھی افیم کے زمرے میں شامل کر سکتے ہیں۔ یعنی ادب کی تخلیق درد کا مداوا نہیں بلکہ درد کو بھلانے کی کوشش کی ہے۔ خیر فرائڈ کے خیالات کی ترجمانی اس یقین کے ساتھ نہیں کرنی چاہئے۔ اس کا ذہن اتنا ہمہ گیر تھا کہ اس کے یہاں بعض دفعہ متضاد خیالات بھی مل جاتے ہیں۔ اس خیال کو فرائڈ سے زیادہ فرائڈ کے مقلدین نے رواج دیا ہے کہ فن کے ذریعے جبلتیں ارتفاع پاتی ہیں اور جو تسکین زندگی میں حاصل نہیں ہو سکتی وہ ادب کے ذریعے مل جاتی ہے۔ اس نظریہ پر رائج نے یہ اعتراض کیا ہے کہ اگر بھوک بھی جبلتوں میں شامل ہے تو اس کا ارتفاع کس طرح ہوتا ہے؟ بھوک آدمی کھانا نہیں کھائے گا تو مر جائے گا۔ کھانے کا کوئی بدل نہیں ہو سکتا۔ یہ جبلت نہیں بلکہ حیاتیاتی غل ہے۔ اس کی تسکین بھی براہ راست ہونی چاہئے۔ اس کے بغیر کبھی حیاتیاتی نظام کا غل ٹھیک طرح جاری نہیں رہ سکتا۔ جنس کے ارتفاع کے بھی کوئی معنی نہیں۔ ارتفاع تو صرف وہ جبلتیں پاسکتی ہیں جن کے مظاہر کو فرائڈ نے (POLYMORPHOUS SEXUALITY) کہا ہے۔ اس ارتفاع کی گنجائش بھی اس وقت نکلتی ہے جب حیاتیاتی غل کی

حیثیت سے جنس کی براہ راست تسکین حاصل ہو چکی ہو۔ اس تسکین کا بدل کوئی نہیں جانتا۔
 کا ارتقاع اسی تسکین کی بنیاد پر شروع ہوتا ہے۔ اس تسکین کے بغیر آدمی جو کام بھی کرے گا
 اس کی حیثیت ارتقاع کی نہیں بلکہ ردِ عمل (REACTION FORMATION) کی ہوگی۔

حیاتیاتی عوامل کے رک جانے سے جو اضطراب (STASIS ANXIETY) پیدا
 ہوتا ہے وہ ان سرگرمیوں سے ختم نہیں ہوتا جس کی حیثیت محض ردِ عمل کی ہو۔ ارتقاع کی
 حالت میں آدمی اپنے کام سے لطف لیتا ہے ردِ عمل کی حالت میں یا تو کام بڑی مشکل سے
 ہوتا ہے یا آدمی ایک مجبوری کے سے عالم میں کام کرتا ہی چلا جاتا ہے۔ لیکن کام کرنے میں
 اسے کوئی مزا نہیں آتا۔ رائج کی اس تصریح کی بنیاد پر کہہ سکتے ہیں کہ ادب و طرح کا ہوتا
 ہے۔ ایک تو ارتقاع کا دوسرے ردِ عمل کا۔ لیکن ہمیں ادیبوں کی ذاتی زندگی کے متعلق ایسی
 تفصیل معلوم نہیں جن کی رو سے یہ فیصلہ کر سکیں کہ فلاں شاعر میں ارتقاع ہو رہا ہے اور
 فلاں شاعر میں ردِ عمل۔ ارتقاع کی مثال کے طور پر زیادہ سے زیادہ گیتے کا نام لیا جاسکتا
 ہے۔ کیونکہ وہ سکون اور فنی تخلیق کے ذریعے حاصل ہونے والی خوشی کا بہت ذکر کرتا ہے۔
 لیکن سوال یہ ہے کہ گیتے کی شخصیت میں خود فریبی اور روحانی چار سو بیس کتنی تھی، اپنے
 روحانی سکون کا ڈھنڈورہ بیٹنا ارتقاع کی علامت نہیں بلکہ یہ خود ردِ عمل کی کیفیت ہے۔
 بڑے شاعروں میں سے ایک بو دیلیر ایسا ہے جس نے خود تفصیل کے ساتھ بتایا ہے کہ وہ لفظوں
 کس طرح لکھتا تھا اس کے لئے تخلیقی کام ایک عذابِ جان تھا وہ لفظیں لکھنے سے پیشتر
 پیشتر سے معاوضہ لے لیتا اور پیسے خرچ کر ڈالتا۔ پھر قرض چڑھنا شروع ہو جاتا اور
 قرض خواہوں کے ڈر سے بو دیلیر گھر سے نکلنا پھوڑ دیتا۔ دن رات کمرے میں بند پڑا رہتا۔
 آخر جب کوئی چارہ نہ رہتا تو لفظیں لکھتا۔ کچھ اسی قسم کا حال ایڈ گرائن پوکا ہے۔ تیسری
 مثال مارسل پروڈست کی ہے جو یا تو بے کار لیٹا رہتا یا پھر مستقل اڑتا لیس اڑتا لیس
 گھنٹے سوئے بغیر لکھے چلا جاتا۔ ان لوگوں کا تخلیقی کام ردِ عمل کی قسم کا ہے یہاں ایک

ادبی سوال پیدا ہوتا ہے۔ کیا ارتقاع کی شاعری ردِ عمل کی شاعری سے قدر و قیمت میں لازمی طور پر بہتر ہوگی۔ اگر بودیلز کو پورا ارتقاع حاصل ہو جاتا تو کیا وہ اپنے معاشرے کے بارے میں ایسی گراں قدر باتیں کہہ سکتا جن کی بدولت اس کی شاعری کو پیغمبری کا رتبہ حاصل ہوا؟ رائج تو کہتا ہے کہ ایسے بیماروں کی بھی ایک سماجی قدر و قیمت ہے، یہ لوگ سماجی حقیقت کا ایسا گہرا شعور رکھتے ہیں جو ظاہری طور پر صحت مند لوگوں کو حاصل نہیں ہوتا۔ بقول اچمل صاحب رائج کی کتاب پڑھ کے تو یہ جی چاہتا ہے ہم بھی (SCHIZOPHRENIC) ہوتے۔ تو مطلب یہ کہ اگر شاعری ارتقاع کی نہیں بلکہ ردِ عمل کی ہے تو بھی پڑھنے والوں کے لئے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ ساری مصیبت شاعر کو اٹھانی پڑتی ہے۔ لیکن میرا سوال تو ان لوگوں سے ہے جو شاعری کو تسلیں کا وسیلہ یا شخصیت کے ارتقا کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ وہ ردِ عمل والی شاعری کو ادب میں کیا درجہ دیں گے۔

اچھا، ادب کے بارے میں ایک نظریہ تو یہ ہوا جس میں تخلیق کو حیلوں کے ارتقاع کا ذریعہ سمجھا جاتا ہے اور ادب زندگی کا قائم مقام رہ جاتا ہے۔ دوسرا نظریہ وہ ہے جس میں ادب کو خواب مترادف سمجھا جاتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ خواب کیا ہوتا ہے؟ خوابوں کے متعلق ایک مقبول نظریہ تو یہ ہے کہ ان کے ذریعے محرومیوں کی تلافی ہوتی ہے۔ یعنی خواب میں بھی ارتقاع کی کوشش ہوتی ہے۔ چاہے یہ کوشش اتنی کامیاب نہ ہو۔ جتنی فنی تخلیق۔ ارتقاع والے نظریہ پر تو میں ابھی بحث کر ہی چکا ہوں۔ خوابوں کے متعلق ایک دوسرا نظریہ ہے کہ وہ اپنے بارے میں علم حاصل کرنے کا ایک ذریعہ ہیں۔ لیکن یہ علم ہیں براہِ راست حاصل نہیں ہوتا بلکہ علامتوں کے ذریعے یعنی خواب لا شعور کے رجحانات کے درمیان سمجھوتے سے پیدا ہوتے ہیں۔ ایک تو اپنے آپ کو جاننے کی خواہش۔ دوسرے نہ جاننے کی خواہش۔ پھر ان دونوں خواہشات کے اندر بھی دو متضاد رجحانات

ہوتے ہیں۔ جاننے میں لذت بھی ہے اور تکلیف بھی۔ اسی طرح نہ جاننے میں بھی ان دو باتوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ اس لئے خواب ہو یا ادب۔ دونوں لذتوں اور تکلیف کے تصادم اور آویزش سے پیدا ہوتے ہیں۔ اگر لکھنے والے کے اندر نہ جاننے کی خواہش غالب ہے، تو اسے اپنے تخلیقی کام میں یقیناً زیادہ تکلیف ہوگی۔ لیکن چونکہ اس کے اندر اعتراف کی خواہش بھی ساتھ ساتھ کام کر رہی ہے اس لئے وہ لکھنے پر بھی مجبور ہوگا۔ جیسا میں نے پچھلے مضمون میں کہا تھا، ورڈز ور تھ نے ٹھیک اندازہ لگایا ہے۔ تخلیق کے دوران میں وہ درد پیدا ہوتا ہے جو پہلے کبھی نہ اٹھا تھا۔ ادب کے ذریعے لکھنے والے کو اپنے بارے میں علم تو حاصل ہوتا ہے۔ لیکن اس کی قیمت بھی ادا کرنی پڑتی ہے۔ آرٹلڈ نے کہا ہے کہ دیوتا نغمے کی بڑی زبردست قیمت وصول کرتے ہیں۔ وہ قیمت یہی درد ہے۔

خواب (یا ادب) کے بارے میں ایک اور نظریہ ہے۔ خواب اعتراف کرنے کی خواہش سے پیدا ہوتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ آدمی اعتراف کیوں کر ناچاہتا ہے؟ اس کا ایک جواب یہ ہے کہ اپنے آپ کو ذلیل کرنے یا اپنے آپ کو سزا دینے کے لئے۔ یہ خود اذیتی کا ایک مظہر ہوا۔ یعنی تخلیق میں آدمی کو جو مزہ آتا ہے وہ بڑے خوفناک قسم کی لذت ہے۔ یہاں آگے بٹامعکہ خیز سی ہو جاتی ہے۔ اسے چھوڑ دینے۔ اعتراف کی خواہش کو تھیوڈور رائٹ نے ایک اور طرح سمجھا ہے۔ اعتراف کے ذریعے آدمی کسی حقیقی یا خیالی واقعے کو تصور میں دہرا کر کٹھن اندوز ہونا چاہتا ہے۔ اس حد تک تو آپ کہہ سکتے ہیں کہ ادب کی تخلیق کرنے سے آدمی کو تسکین ملے گی۔ لیکن ایک واقعے یا چند واقعات سے جذباتی طور پر ایسا چپکے رہ جانا کہ ان کے حقیقی یا خیالی اعادے سے شدید لذت حاصل ہو، بذاتِ خود ایک بیماری ہے۔ شخصیت کے ارتقا کا تو مطلب ہی یہ ہے کہ آدمی حقیقی یا خیالی ماضی پر غالب آئے، اور آزادی حاصل کرے۔ اگر ادب اعتراف ہے اور اعتراف کے معنی ہیں ماضی کا اعادہ، تو فنی تخلیق کے ذریعے شخصیت کا ارتقا کس حد تک ممکن ہے۔

یہاں آپ چھوٹی شاعری اور بڑی شاعری کے فرق کی طرف توجہ دلائیں گے۔
 چھوٹا شاعر ایک وقتی تجربے سے مطمئن ہو جاتا ہے۔ اس کے لئے لمبائی تسکین بہت ہوتی
 ہے۔ بڑا شاعر اپنے تجربات کی تنظیم کرتا ہے۔ اس لئے بڑی شاعری کے ذریعے شاعر کی
 شخصیت بھی منظم ہوگی اور نشوونما پائے گی۔ اس بات پر چرچ کرنے بڑا زور دیا ہے۔ ان کے
 خیال میں شاعری جتنی زیادہ جہلتوں کی تنظیم کرے گی اور یہ تنظیم جتنی اچھی ہوگی شاعری
 بھی اتنی ہی بڑی ہوگی۔ رانکھنے بھی کہتے ہیں کہ وقتی خود آگاہی تو ذہنی بیماروں کو بھی
 حاصل ہو جاتی ہے۔ لیکن اس چیز کی موجودگی یا شدت اتنی ضروری نہیں جتنی خود آگاہی
 کے ان ٹکڑوں کی تنظیم۔ اسی تنظیم کا نام شعور ہے۔ تو اگر کسی شخص کی شاعری میں تجربات کی
 تنظیم نظر آئے تو اس نقطہ نظر کے مطابق ہم یہ سمجھنے میں حق بجانب ہوں گے کہ اس کی شخصیت
 بھی اس حد تک تنظیم اور نشوونما پا چکی ہے۔ شیلی کی تقلید میں چرچ کرنے بھی بہت زیادہ کر دی ہو
 کہ ایسے لوگوں کی ظاہری نہیں بلکہ باطنی زندگی دیکھئے، وہاں آپ کو پوری تنظیم ملے گی۔ یعنی
 اگر اس تنظیم کا اثر خارجی زندگی پر نہ پڑے تو بھی اس کی خوبی میں کوئی فرق نہیں بلکہ چرچ
 نے دینی زبان سے یہ بھی کہتے ہیں کہ اچھی تنظیم وہی ہے۔ جو خارجی عمل پر نہ اُکسائے۔ بس اندر
 ہی اندر ساری جہلتیں ایک نقش کی شکل میں مرتب ہو جائیں۔ اس کے برخلاف رانکھنے سارا
 زور اسی بات پر صرف کیا ہے کہ اندرونی تنظیم اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتی جب تک کہ
 وہ خارجی حقیقت سے ہم آہنگی نہ پیدا کرے۔ اس ہم آہنگی میں مشکل یہ پیش آتی ہے کہ موجود
 معاشرہ استحصال اور احتساب کی بنیادوں پر قائم ہے، اس نے کردار اور عمل کا خود طرہا پن
 بنا رکھا ہے۔ اس کے علاوہ کسی اور قسم کی تنظیم کا وہ روادار نہیں۔ اس لئے اگر آدمی اندرونی
 طور سے تنظیم پیدا کرے تو بھی یہ تنظیم خارجی دنیا سے متصادم ہوتے ہی ٹوٹنے لگتی ہے۔ اتنی بات
 تو چرچ کرنے بھی تسلیم کی ہے کہ دنیا ایسے لوگوں کی سخت مخالفت کرتی ہے۔ لیکن ان کا خیال ہے
 کہ یہ تنظیم مخالفت کے باوجود برقرار رہ سکتی ہے۔ رانکھنے بتایا ہے کہ اُسے برقرار رکھنا بڑا

مشکل کام ہے۔ خصوصاً بڑے ادیبوں کے لئے، کیونکہ وہ ایسے رجحانات کو بھی قبول کر کے اپنے نظام میں شامل کرنا چاہتے ہیں جن سے معاشرہ خائف ہے۔ چونکہ بڑے ادیبوں کو ان دونوں چیزوں کے تضادم کا احساس شدید ہوتا ہے۔ اس لئے ان کی شخصیت میں انتشار پیدا ہونے کا خطرہ ہر وقت رہتا ہے۔ یہاں رائج نے دیگر، ایسے دوستو تفسکی، ٹیٹشے وغیرہ بڑے فن کاروں کی مثالیں پیش کی ہیں جو اپنی تخلیقات کا شکار ہو گئے۔ اس بحث کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ فن پارے میں تو ضرور تنظیم ہوگی۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ یہ تنظیم فن کار کی شخصیت کا ایک مستقل حصہ بن جائے بلکہ زیادہ امکان تو اس بات کا ہے کہ تخلیق کے دوران میں اندرونی تنظیم کا آنا زبردست تجربہ حاصل کر لینے کے بعد اس کی شخصیت اور بکھر جائے۔ جو لوگ نئی تخلیق کو شخصیت کے ارتقا کا ذریعہ سمجھتے ہیں وہ فن اور فن کار کو الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ یا پھر جو خوبیاں فن پارے میں ہیں انھیں فن کار کو بخشنا شروع کر دیتے ہیں۔ دوسری کمزوری ان لوگوں میں یہ ہے کہ وہ فن کی عزت تو کرتے ہیں۔ مگر کسی اور مقصد کے حصول کا ذریعہ سمجھ کر۔ وہ فن کو نہیں دیکھتے بلکہ فن کی افادیت کو۔ وہ رائج کی طرح یہ نہیں کہہ سکتے کہ خود آگاہی کسی اور مقصد کے حصول کا ذریعہ نہیں بلکہ ہمارے جسمانی نظام کا ایک حیاتیاتی عمل ہے۔ یعنی ہم ادب تخلیق کرتے ہیں تو کسی فائدے کے لئے نہیں، بلکہ ادب کی تخلیق ایک حیاتیاتی مجبوری ہے۔

زچرڈز نے ادب کا ایک فائدہ اور بتایا ہے۔ ایک طرف تو ادب کے ذریعے جبلتیں تنظیم پاتی ہیں، دوسری طرف ادیب کی شخصیت کسی جبلت سے نہیں ڈرتی اُسے دبانے کی کوشش نہیں کرتی۔ ہر نئی جبلت کو قبول کرتی ہے اور اس کی خاطر اپنے اندرونی نظام کو بدل دیتی ہے۔ چونکہ ادیب کے اندر اس تنظیم کا سلسلہ برابر چلتا رہتا ہے۔ اس لئے اعصاب کا تناؤ دور ہوتا رہتا ہے اور اس عمل سے ایک آرام کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ ادب کی تخلیق کا یہ حیاتیاتی فائدہ ہے۔ جو ادیب کی

شخصیت ہی کو نہیں بلکہ اس کے جسم کو بھی پہنچتا ہے۔ رانچ نے اپنی نفسیات کی بنیاد اعصاب کے عمل پر نہیں بلکہ ایک طبیعیاتی قوت پر رکھی ہے جس کا نام ہے۔ ”اورگون“ اس کے نزدیک صحت مند آدمی وہ ہے جو اپنے اندر ”اورگون“ کی لہروں کے بہاؤ کو روکے نہیں، بیمار وہ ہے جس کے اندر ان لہروں کی گردش میں کمی آجائے۔ فنی تخلیق تو اس بات کی علامت ہے کہ آدمی کسی کسی حد تک ان لہروں کو گردش کرنے کی آزادی دے رہا ہے۔ یہاں تک رانچ بھی رچرڈ کے خیال کی تائید کرے گا۔ لیکن اس سے آگے بڑھ کے اس نے یہ بھی بتایا ہے کہ ہر آدمی ”اورگون“ کی طرف مخصوص مقدار کو سہاڑ سکتا ہے، یہ مقدار زیادہ ہوئی اور اس کے ذہنی اور جسمانی نظام میں خلل آیا۔ بڑے فن کار چونکہ ”اورگون“ کو پوری جرأت کے ساتھ قبول کرتے ہیں۔ اس لئے انہیں اپنی اس ہمت سے نقصان پہنچنے کا اندیشہ بھی زیادہ ہوتا ہے۔ یہاں پھر رانچ نے ایسن اور ٹیشے وغیرہ کی مثالیں پیش کی ہیں جنہیں ”اورگون“ کے احساس کی شدت نے پاگل کر دیا۔ غرض خالص حیاتیاتی نقطہ نظر سے بھی فنی تخلیق کو ہمیشہ اور ہر حالت میں سکون اور نہیں کہہ سکتے۔ یہاں بڑے ادیب اور چھوٹے ادیب کا فرق بھی کوئی سسنی نہیں رکھتا۔ فنی تخلیق سے جتنا فائدہ یا نقصان چھوٹے ادیب کو پہنچ سکتا ہے۔ اتنا بڑے ادیب کو بھی۔ رچرڈز صاحب کو آج کل کے افادیت پرست زمانے میں ادب کی اہمیت ثابت کرنی پڑی۔ اس لئے انہوں نے لکھنے والوں اور پڑھنے والوں دونوں کو یہ لالچ دلایا ہے کہ میاں اس میں بڑے نفسیاتی اور حیاتیاتی فائدے ہیں لیکن نقصان اور حیاتیات کی رو سے آپ تخلیق کے عمل میں خوفناک باتیں بھی جتنی چاہے نکال سکتے ہیں۔ فنی تخلیق کو مارا لگم سمجھنے والوں پر مجھے اعتراض یہ ہے کہ انہیں یہ عمل اس وقت گراں قدر معلوم ہوتا ہے جب اس میں کسی اور قسم کے فائدے کا پہلو نکلتا ہو۔ اس نقطہ نظر سے آج کل کی بہت سی مغربی تہذیب کو خراب کر رکھا ہے۔ اس لحاظ سے ادبی تنقید پر

یونگ کے اثرات اچھے نہیں ثابت ہوئے۔ حالانکہ ان لوگوں کا دعویٰ ہے کہ ہم انیسویں صدی کی افادیت پرستی سے بہت آگے نکل آئے ہیں لیکن بنیادی اعتبار سے ان کا رویہ بھی یہی ہے کہ ایک چیز کے وجود کا جواز کسی اور چیز کے نقطہ نظر سے ثابت کیا جائے۔ مثلاً جنسی جبلت کا جواز یہ ہے کہ بچے پیدا ہوں۔ بچے پیدا ہونے کا جواز یہ ہے کہ نسل انسانی قائم رہے۔ رائج پوچھتا ہے کہ نسل انسانی کیوں قائم رہے؟ اس کا جواز کیا ہے؟ ہاں یہاں آکے معاملہ ٹھپ ہو جاتا ہے یہی گھپلا ایسے لوگوں نے ادبی تصدیق میں کیا ہے۔ ادب کا جواز یہ ہے کہ اس سے ہمیں فلاں فلاں قسم کے فائدے پہنچتے ہیں! اس سے اچھا رویہ تو قرون وسطیٰ میں (ST. THOMAS AQUINAS) کا تھا۔ ان کے نزدیک فنی تخلیق کی صلاحیت ایک الٰہی صلاحیت ہے۔ فن کار کے اندر خدا کی تخلیقی صفت کام کرتی ہے۔ اس لئے فن اپنا جواز خود ہے۔ فن سے آدمی کو کیا فائدہ پہنچتا ہے، اس کا قطعی فیصلہ تو اسی وقت ہو سکتا ہے جب ہم دو باتیں طے کر لیں۔ ایک تو یہ کہ فنی تخلیق، اور انسانی شعور کا آپس میں کیا رشتہ ہے۔ دوسرے یہ کہ شعور انسانی ارتقا کے کس درجے میں پیدا ہوا اور اس کی حیاتیاتی ضرورت کیا ہے۔ میں تو حیاتیات جانتا نہیں، لیکن رائج اور ہر برٹ ریڈ دونوں کے یہاں میں نے یہی پڑھا ہے کہ سائنس داں اس سوال کا ابھی تک کوئی جواب نہیں دے سکے۔ البتہ رائج نے اتنا ضرور کہا ہے کہ انسانی شعور تو الگ رہا۔ خود آگاہی اور ہر نامیاتی جسم کا ایک فطری عمل ہے۔ یہاں نقصان اور فائدے کا کوئی سوال نہیں پیدا ہوتا، یہ چیز تو کھانے پینے کی طرح ایک حیاتیاتی فعل ہے۔ یعنی اگر ہم فنی تخلیق کو عقلی طور سے بالکل نقصان دہ سمجھنے لگیں تو بھی فنی تخلیق کا کام ہم سے حیاتیاتی مجبوری کے ماتحت سرزد ہوتا رہے گا۔ آدمی سکون حاصل کرنے کے خیال سے شعر کہتا ہے۔ اس کی ذہنیت بلیک مارکٹ کرنے والوں کی ہے۔ درد اٹھانے کی ذمہ داری سے بھاگ کے سچا ادیب تخلیق نہیں ہوتا۔

کیا شیکسپیر نے اپنے ڈرامے اس لالچ میں لکھے تھے کہ اگر میں نے دس بیس سال یہی
کام جاری رکھا تو میری شخصیت بڑی منظم اور مربوط بن جائے گی بہ نقاد اور سائنس دان
جو چاہے سو کہا کریں، فن کار کو کچھ پتہ نہیں ہوتا کہ مجھے سکون مل رہا ہے یا تکلیف
پہنچ رہی ہے۔ وہ ادب کی تخلیق نہیں کرتا، ادب تو اس کے اندر سے رستا ہے۔ سو باتوں
کی ایک بات فراق صاحب نے کہہ دی ہے۔ ۵

میاں روپیٹ کر بیٹھے ہیں سو بارانم فریبوں کو
یہ ہم سے پوچھتے آئے ہو غم کیا تھا خوشی کیا تھی

۱۹۵۴ء

ادب اور جذبات

انفرادی طور سے ایسی مثالیں تو دنیا کے ہر ادب میں مل جائیں گی کہ شاعر یا ادیب نے زمانہ بلوغت میں لکھنا شروع کیا اور اپنے ادب میں کم و بیش اضافہ بھی کیا، لیکن جوانی کے ساتھ ساتھ تخلیقی کام بھی ختم ہو گیا۔ شیلی، کیٹس، لافورگ، کوربیر، لوتریاموں، ایسے لوگ جو اپنے ادب کو بہت کچھ دے کر تیس سال کی عمر سے پہلے پہلے ہی مر گئے، ان کے بارے میں یہ سوچنا کہ اگر وہ زندہ رہتے تو کیسی شاعری کرتے، ادب کے لئے کچھ ایسا مفید مطلب نہیں، ادبی سئمہ تو رین بوسے جس نے اٹھارہ انیس سال کی عمر میں اتنی زبردست نظمیں تخلیق کیں اور اس کے بعد شاعری سے ایک دم کنارہ کش ہو گیا۔ اس کے متعلق کئی ایسے سوال پیدا ہوتے ہیں جو تخلیقی عمل کے مطالعے میں بڑی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔ رین بونے اپنی نظمیں جلا کر شاعری سے توبہ کر لی تو اسے رین بونے کی شخصیت کا زوال کہیں یا ارتقا؟ اس شاعرانہ خودکشی کی ذمہ داری خود رین بونے پر تھی یا اس کے معاشرے پر؟ خود اس حرکت کو ایک زبردست نظم سمجھا جاسکتا ہے یا نہیں؟ کیا اس کے طرز احساس میں کوئی ایسی

بات تھی کہ اس سے آگے تخلیقی عمل ممکن ہی نہیں تھا۔ اس ایک شاعر کی ذات سے ایسے سوال پیدا ہوتے ہیں جن سے تخلیق کی ماہیت پر غور کرتے ہوئے دامن بچایا ہی نہیں جاسکتا۔ پھر ایک مسئلہ مارسل پروست اور پال وایری جیسے لوگوں کا ہے، جنہوں نے تھوڑا بہت لکھنے کے بعد پورے بیس سال چپ سا دھڑ رکھی، اور پھر لکھنے پہ آئے تو ایسا لکھا کہ بیسویں صدی کے سب سے بڑے ادیبوں میں گنے گئے۔ کیا ان دونوں میں کئی تخلیقی صلاحیت چالیس سال کی عمر کے بعد پیدا ہوئی؟ یا شروع سے موجود تھی۔ مگر بیس سال کے لئے غائب ہو گئی؟ اس عرصے میں اندر ہی اندر نشوونما پاتی رہی؟ یہ سب کچھ ارادی طور پر ہوا یا غیر ارادی طور پر؟ تخلیقی صلاحیت فن کار کے اختیار میں ہوتی ہے یا کسی اور قوت کے اختیار میں؟ غرض اس قسم کے بیس مسئلے ان بڑے ادیبوں کی زندگی سے پیدا ہوتے ہیں۔ مجھے اُردو کے سارے شاعر دہلی کی سوانح عمریاں تو ازبر نہیں، بہر حال سنا ہے کہ غالب نے بھی غدر کے بعد شاعری چھوڑ دی تھی اور حالی ایک خاص زمانے کے بعد غزل سے تائب ہو گئے تھے۔ یہ جتنی مثالیں میں نے پیش کیں وہ سب کی سب افراد کی تھیں۔ لیکن پچھلے پندرہ بیس سال سے ہمارے یہاں یہ چیز کلیہ بن کے رہ گئی ہے کہ آدمی نے دو چار سال اچھا خاصا لکھا، اس کے بعد یا تو سرے سے غائب یا پھر وہ پہلی سی بات نہیں رہتی۔ اب یوں کہنے کو چاہیے کہ کہہ کے جی بھلا لیجئے کہ ہمارے یہاں ادیب قلم کے بل پر روٹی نہیں پیدا کر سکتا۔ اس لئے نون تیل لکڑی کی فکر میں پڑتے ہی آدمی لکھنا بھول جاتا ہے یا کسی اخلاقی ٹیلے پر کھڑے ہو کر ادیبوں کو سخت سست کہہ لیجئے کہ ان لوگوں میں وہ لگن ہی نہیں جو مغربی ادیبوں میں ہوتی ہے۔ یا ہمارے پرانے شاعروں میں تھی۔ یہ سب تو جہات اپنی اپنی جگہ ٹھیک ہی لیکن ہیں بس دغیرہ دغیرہ قسم کی۔ محض ہمارے شکایت کرنے سے نہ تو معاشی نظام ایسا ہو جائے گا کہ شاعروں کا منہ مرتبوں سے بھرا جانے لگے، نہ ادیبوں کے سر پہ ایک دم سے لکھنے کی دھن سوار ہو جائے گی، یہ کہنا کہ ادیبوں

میں لکھنے کی لگن نہیں ہے بالکل یہ کہنے کے مترادف ہے کہ ادیب نہیں لکھتے۔ ان دونوں باتوں میں اگر کوئی فرق ہے تو یہ کہ پہلا جملہ ذرا لمبا ہے۔ محض لکھنے کی لگن تو صرف پندرہ سولہ سال کے لڑکوں اور لڑکیوں میں ہوتی ہے جن جذبات کو براہ راست اظہار کا وسیلہ نہیں ملتا وہ اس عمر کے لوگوں میں ”ادب زدگی“ کے ذریعے ظاہر ہوتے ہیں۔ ادیبوں کے سلسلے میں تو سوچنے کی بات یہ ہے کہ ان میں کس قسم کی لگن ہونی چاہئے، اور اگر ان میں لگن نہیں ہوتی تو کیوں؟ اگر یہ رکاوٹیں خارجی ہیں تو شاید ادیبوں اور ان کے ہمدردوں کے ہٹائے بھی نہ ہٹ سکیں۔ لیکن داخلی رکاوٹوں کو بعض اوقات شعوری کوشش اور ذہنی رویے کی تبدیلی سے دور کیا جاسکتا ہے۔ اگر ادبی جہود سے پڑھنے والوں کے علاوہ نقادوں کو بھی گھبراہٹ ہوتی ہے تو پھر تنقید کا زیادہ زور ایسی باتوں پر صرف ہونا چاہئے، جو کسی نہ کسی حد تک اپنے اختیار میں ہوں۔

ہمارے ادیب جس عمر میں لکھنا شروع اور ختم کرتے ہیں۔ یہ زمانہ و فور جذبات کا ہوتا ہے۔ دراصل وہ خود نہیں لکھتے بلکہ جذبات اُن سے لکھواتے ہیں۔ ان کے پاس عموماً اسلوب نہیں ہوتا۔ جذبات جس طرح کہتے ہیں وہ اسی طرح لکھتے چلے جاتے ہیں۔ جیسے جیسے جذبات مدھم ہوتے جاتے ہیں اُن کا لکھنا بھی کم ہوتا جاتا ہے اس سے میری مراد یہ ہے کہ عام انسانوں کی طرح ہمارے ادیبوں کو بھی جوانی میں اپنا ہر جذبہ انوکھا نظر آتا ہے۔ اور وہ اپنے کو اس تجربے میں شامل کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن وہ آہستہ آہستہ ان جذبات کے عادی ہو جاتے ہیں تو پھر ان میں کوئی ندرت باقی نہیں رہتی۔ اور ادیبوں کا تخلیقی جوش بھی ٹھنڈا ہو کے رہ جاتا ہے۔ مغرب کے ادیب عمر بھر لکھتے رہتے ہیں تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ ان کے جذبات ہمیشہ متلاطم رہتے ہیں یا روز اپنے اندر ایک نیا جذبہ ڈھونڈ نکالتے ہیں۔ اصل میں سوال جوش اور زور کا نہیں۔ زادیوں کی قدر و قیمت اس طرح متعین ہوتی ہے کہ فلاں صاحب کے پاس تین جذبے ہیں فلاں صاحب کے پاس پانچ۔ انسان کے جذبات تو وہی گئے چنے

ہوتے ہیں، اور مزیدار سے مزیدار جذبات سے بھی آدمی ایک نہ ایک دن اکتا ہی جاتا ہے۔ البتہ جو چیز تازہ رہ سکتی ہے اور جس میں نشوونما ہوتی چاہئے۔ وہ ہے جذبات کے متعلق آدمی کا رویہ، جذباتی ارتقائے مسمیٰ یہ نہیں کہ آدمی نے اپنے اندر ایک چڑیا گھر کھول رکھا ہے اور روز ایک بڑا ایک جذبے کا اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ اس سے مراد یہ ہوتی ہے کہ آدمی کے جذبات اس کی شخصیت کے دوسرے پہلوؤں پر اثر ڈالتے ہیں، اُن سے اثر لیتے ہیں اور اس ددگوذ عمل کے ذریعے اس کی شخصیت میں بیک وقت زیادہ سے زیادہ ہمہ گیری اور زیادہ سے زیادہ ارتکاز پیدا ہوتا جاتا ہے۔ جذبات بجائے خود کوئی قدر و قیمت نہیں رکھتے، آدمی کا اندرونی رویہ انہیں قابل قدر بناتا ہے خصوصاً ادب میں۔

یہ بات میر تقی میر کو اچھی طرح معلوم تھی، انہوں نے جو کسی شاعر کو ڈانٹ پلا دی تھی کہ سیاں تم اپنا چوما چاٹی کہہ لیا کرو، تمہیں شاعری سے کیا سروکار۔ تو اس کا یہی مطلب تھا۔ پھر انہیں اس کا بھی احساس تھا کہ شاعر اپنے جذبات کے بغیر شاعری کر بھی نہیں سکتا اور اس کے لئے جذبات ایک اندھا کنواں بھی بن سکتے ہیں۔ شاعر کو بیک وقت اپنے جذبات قبول بھی کرنے پڑتے ہیں اور اُن سے بے تعلق بھی رہنا پڑتا ہے۔ شاعر جذبات کا غلام بھی ہوتا ہے اور ان سے آزاد بھی۔ ان دونوں چیزوں کی کشاکش ہی وہ بار امانت ہے، جو دوسرے لوگ نہیں اٹھا سکتے، اور جس کے بغیر شاعر صمیم محنوں میں شاعر نہیں بن سکتا۔ یہ ایسا کر بے جس سے جان بچانے کے لئے شاعر کہیں بھی پناہ لے سکتا ہے۔ مثلاً بیٹیس نے کہا ہے :-

ALL THINGS CAN TEMPT ME FROM THIS CRAFT
OF VERSE ;

ONE TIME IT WAS A WOMAN'S FACE OR WORSE
THE SEEMING NEEDS OF MY FOOL-DRIVEN LAND.

چاہے کسی شاعر کی شاعری عشق ہی کے ذریعے وجود میں آئے لیکن عشق شاعر کے لئے ایک ترغیب کا کام بھی دیتا ہے۔ شاعر کی مصیبت یہ ہے کہ وہ عشق بھی کرتا ہے اور ساتھ ہی اس سے بھی ڈرتا ہے کہ کہیں صرف عاشق ہی بن کر نہ رہ جائے۔ شاعر کی اس اندرونی اذیت کا جتنا درد انگیز اظہار یٹیس اور میر کے یہاں ہوا ہے۔ ویسا مشکل ہی سے ملے گا۔ یٹیس نے تو ایک دفعہ سنگ آکر یہاں تک کہہ دیا کہ میں تو اپنی محبوبہ کو اپنی بات سمجھانے کے لئے شاعری کرتا ہوں۔ لیکن اس اعتراف میں یہ کوشش بھی نہیں ہے کہ اپنے جذبات کے متعلق معروضی رویہ اختیار کیا جائے۔ شاعر اپنے جذبات کو براہ راست اظہار کا موقع دیتا ہے یا انھیں کچھ اور بناتا ہے۔ اس کا اظہار بھی یٹیس ہی کی زبان سے سنئے۔

I DREAM THAT I HAVE BROUGHT
TO SUCH A PITCH MY THOUGHT
THAT COMING TIME CAN SAY,
'HE SHADOWED IN A GLASS
WHAT THING HER BODY WAS'

یٹیس کو فخر ہے کہ میں نے اپنی شاعری میں اپنی محبوبہ کا جلوہ دکھایا۔ یہ تو ایک غیر ادبی ذاتی اور جذباتی مقصد ہے۔ یا یوں کہئے کہ یہ وہ جذباتی تحریک ہے جس نے شعر کی شکل میں ارتقاء پایا۔ لیکن یٹیس نے جو بات کہی ہے اس کا دوسرا جز وہ ہے کہ دنیا اس کے کلام میں اس کی محبوبہ کا جلوہ دیکھنے کو راضی ہوئی تو اس لئے کہ اُسے بڑا شاعر مانا گیا۔ اپنے آپ کو بڑا شاعر منوانے کے لئے یٹیس نے اپنے جذبات ہی کو نہیں بلکہ اپنے فکر اور اپنی شخصیت کو نشوونما دی۔ خود شاعر کے خیال میں اس کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اُس نے لوگوں سے اپنی محبوبہ کی عظمت منوالی۔ دوسروں کی رلتے میں اس کا اصلی

کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ایک ایسا آئینہ بنایا، جس میں اس کی محبوبہ کا جلوہ نظر آ سکے، اور یہ آئینہ اس کی پوری شخصیت کی بھٹی میں سے ڈھل کر نکلا ہے اور اسے دل و دماغ جذبہ احساس فکر سب کی حرارت نصیب ہوئی ہے۔ یہ آئینہ ذاتی جذبات کے کچے ٹوہے سے تیار ہوا ہے، لیکن بھٹی سے نکلا ہے تو جامِ جہاں نمان کر۔ غرض سچی شاعری میں جذبات کی قلب ماہیت اس طرح ہوتی ہے۔

لیکن تیس پینتیس سال سے اردو والوں نے ادیب کی یہ تعریف مقرر کر رکھی ہے کہ وہ اول و آخر حساس ہوتا ہے۔ نیشے عمر بھر یہ کہتا رہا کہ سچے فن کار کا ایک ذہنی اور جذباتی رُخ ہوتا ہے۔ وہ ہر بات سے اثر نہیں لیتا، جو چیز اس کی روحانی جدوجہد میں مدد نہیں دیتی وہ اسے محسوس ہی نہیں کرتا، اور یہی اس کی قوت ہے۔ اس کے برخلاف ہم اردو والوں کا ایمان ہے کہ جس آدمی کے اعصاب مرتعش نہ رہیں وہ ادیب ہی نہیں۔ یہ جذبات پرستی نیاز فتح پوری والے دور میں وجود پذیر ہوئی تھی، یعنی اس خاص شکل میں۔ اس سے پہلے اردو شاعروں کے سامنے چند ایسے خارجی معیار موجود تھے جن سے اپنے جذبات کو ہم آہنگ بنانا پڑتا تھا۔ مثلاً تصوف کی روایت یا اور کچھ نہ سہی تو عیاں کی روایت۔ بہر حال آدمی اپنے جذبات کے رحم و کرم پر نہیں ہوتا تھا، بلکہ اسے اپنے جذبات کو کسی نہ کسی رخ پر چلانا پڑتا تھا۔

اکبر الہ آبادی نے کہا تھا۔ ع

”خود پرستی سے تو ہے قبر پرستی اچھی“

اسی طرح جذبات پرستی سے تو واقعی محاورہ پرستی بہتر ہے۔ اس میں کم سے کم جذبات کی تنظیم کا تھوڑا بہت خارجی اصول تو میسر آ جاتا ہے۔ مگر نیاز فتح پوری وغیرہ نے جذبات پرستی کو ایک مذہب بنایا۔ میں نے بچپن میں ان کے مریدوں کے بڑے بڑے عجیب نمونے دیکھے ہیں۔ بزرگم خود میں بیس سال کی خاموشی کے بعد ناول لکھوں گا تو

ان کی تصویریں وہاں پیش کر دیں گے۔ مثال کے طور پر ایک نمونہ دیکھئے۔ اس حلقہ کے ایک رکن فرماتے ہیں کہ غزل ان لوگوں کی چیز ہے جو سفید کپڑے پہنتے ہیں اور شام کو دفتر سے آنے کے بعد دوستوں کے حلقے میں بیٹھ کر پان کھاتے اور شعر پڑھتے ہیں۔ جذبات کے سلسلے میں ان لوگوں کا اگر کوئی معیار تھا تو یہ کہ ہم وہ باتیں محسوس نہ کریں جو عام لوگ محسوس کرتے ہیں۔ لیکن عام لوگوں سے اختلاف کرنے کے لئے بھی لمبی چوڑی ذہنی تربیت کی ضرورت پڑتی ہے۔ صرف حرام اور حلال جذبات کی فہرست بنا کے رکھ لینے سے کام نہیں چلتا۔ ذہنی تربیت کے بغیر جذبات کی پرورش کرنے سے جو نتیجہ نکلتا ہے اس کا نمونہ "شہاب کی سرگزشت" میں دیکھئے۔ اس ناول کے ہیرو نے مصوری کی نمائش میں ایک تصویر کا عنوان تجویز کر کے انعام حاصل کیا ہے۔ کتاب میں اس کا بیان پڑھئے، اور پھر بتائیے کہ لکھنے کے تھکان پر جو تصویر ہوتی ہے اس کی روح میں اور اس کتاب کی روح میں کیا فرق ہے۔

۱۹۳۶ء کے بعد حرام اور حلال جذبات کا فرق تو مٹ گیا۔ لیکن جذبات کے متعلق روایتی بنیادی طور سے وہی رہا۔ افسانہ نگاروں اور شاعروں دونوں کے لئے اچھے ادب کی تعریف یہی رہی ہے کہ اس میں ذاتی احساس اور جذبے کا خلوص پایا جائے۔ اس ادبی نظریے کے ماتحت ادب کی تخلیق کے لئے اتنی بات کافی ہے کہ لکھنے والے نے کوئی دل چسپ بات دیکھ یا سُن لی ہو یا اس کے دل میں کسی قسم کے دل چسپ جذبات اُمڈ آئے ہوں۔ ادیب کا کام بس اتنا ہے کہ وہ اپنے جذبات کو اپنی تحریر میں منتقل کر دے۔ جذبات میں جتنا زور ہو گا تحریر بھی اتنی ہی اچھی ہوگی۔ بالعموم پڑھنے والوں اور لکھنے والوں دونوں ہی کا رویہ ادب کے بارے میں یہ رہا ہے۔ چونکہ ادیبوں کا رویہ اپنے جذبات کے بارے میں ہمیشہ ایک سا رہتا ہے۔ اس لئے انھیں نئے موضوع نہیں ملتے۔ نئے اسالیب نہیں ملتے۔ ایک ہی ادیب کے یہاں ایک ہی جیسے جذبات کی تکرار دیکھتے دیکھتے

پڑھنے والے اکتا جاتے ہیں۔ پھر ادب خود اپنے جذبات سے تھک کے لکھنا چھوڑ دیتا ہے۔ یہ جھگڑا تخلیقی صلاحیت کی کمی زیادتی کا نہیں۔ ہمارے ادب کی بد حالی کی بڑی وجہ یہی رہی ہے کہ ادب کے لئے جذبات کے علاوہ اور کسی چیز کی ضرورت نہیں اور اچھے ادب میں شدت جذبات ہونی چاہئے۔

ادب تو الگ رہا۔ عام زندگی میں بھی اس آدمی کو زیادہ قابل قدر نہیں سمجھا جاسکتا۔ جس میں شدید جذبات کے علاوہ اور کچھ نہ ہو۔ انسانی اقدار کی رو سے شدت جذبات کے معنی یہ نہیں ہیں کہ آدمی کے اعصاب میں زلزلہ آجائے یا اس پر بحرانی کیفیت طاری ہو جائے۔ جذباتی بخار میں مبتلا ہو جانے والے آدمی کی زیارت کوئی بہت بڑا روح افزا منظر نہیں ہے۔ جذباتی جنون اور چیز پر شدت جذبات اور۔ یا یوں کہئے کہ جانوروں میں جذبات کی شدت کے اور معنی ہیں، (انسانوں میں اور) جس چیز کو نیگیشن (INTENSIFICATION) کہتے ہیں۔ وہ مرن جلتوں کے جوش میں آجانے کا نام نہیں ہے بلکہ جیلت اور انسانی اقدار کی لڑائی کا۔ انسان میں یہ شدت اس دن پیدا ہوتی جس دن اس نے جیلت کا حکم ماننے سے انکار کیا۔ انسانی تہذیب کے مظاہر جیلت کو آزادی دینے سے وجود میں نہیں آئے بلکہ جیلت کو دبائے اور اسے ارتقا دینے سے۔ انسان اور جانور میں یہی فرق ہے۔ انسانی زندگی سے مراد ہی وہ کش مکش ہے، جودل اور دماغ میں، جیلت اور اخلاقی یا جمالیاتی اقدار میں، فرد کی اندرونی خواہشوں اور سماج کے خارجی احکام میں چلتی رہتی ہے۔ انسان کی تہذیب نفس اور اس کی شخصیت کا ارتقا اسی عمل کے ذریعے ہوتا ہے۔ جذباتی شدت یا گہرائی کے معنی یہ ہیں کہ آدمی کے اندر جود و قوتیں برسرِ پیکار ہیں، وہ ان دونوں کو بیک وقت قبول کرے۔ اس سے بھی بڑی بات یہ ہے کہ آدمی ان دونوں قوتوں کو آپس میں تحلیل کر کے ایک نئی اور حیات پرور قوت کی تشکیل کرے۔ نئی زندگی تخلیق کرنے کا یہی طریقہ ہے۔ محض جذبات آدمی کو بڑی جلد تھکا دیتے ہیں لیکن اس تہذیبی اور تخلیقی عمل کے ذریعہ زندہ رہنے

کا نیا شوق حاصل ہوتا ہے۔ اس قسم کی اخلاقی شدت سے گھبراتا انسانی زندگی سے روگردانی کرنے کے برابر ہے۔ ارسطو کے نزدیک تو انسان کی پہچان ہی یہ ہے کہ وہ اپنے فطری وجود کو اخلاقی وجود کے زیر نگیں لانے کی جدوجہد میں لگا رہتا ہے۔ انسانوں کا ادب تو وہی ہے جو اس جدوجہد میں شریک ہو، ورنہ جو ادب صرف جذبات کے اظہار سے مطلب رکھتا ہو اُسے تو بس جانوروں ہی کا ادب کہا جاسکتا ہے۔ جانور فطری اشیاء ہیں۔ ان کا مرنا جینا فطرت کے قبضے میں ہے۔ انسان کم سے کم روحانی طور پر بیس دفعہ مرتے اور بیس دفعہ زندہ ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ انسانی ادب کا موضوع صرف اسی قسم کا انسان ہو سکتا ہے۔ محض جذباتی انسان نہیں۔

ادب میں جذبات کی کیا حیثیت ہے، اس سے متعلق ایک قصہ سنئے۔ جون اسٹوارٹ مل نوجوانی میں ہی اتنا کچھ پڑھ گیا تھا اور اتنا کچھ سوچنے لگا تھا کہ اُسے زندگی سے دل چسپی ہی باقی نہ رہی، اور اس نے ارادہ کر لیا کہ دریا میں ڈوب کر جان دے دوں گا۔ ڈوبنے پہنچا تو اتفاق سے ورڈزورٹھ کی کتاب سلتھ چلی آتی تھی، اسے اسے کھول کے پڑھنا شروع کر دیا۔ ورڈزورٹھ کے کلام نے دل پر کچھ ایسا اثر کیا کہ وہ زندگی سے پوری طرح مطمئن گھر واپس آ گیا۔ تو مل کی ذاتی زندگی میں شاعری کی یہ کچھ جگہ تھی۔ اپنے ادبی تجربات پر غور کرنے کے بعد مل اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ شاعری جذبات کی پرورش کا نام نہیں، بلکہ جذبات کی تہذیب کا نام ہے۔

یہ تو بعد میں سوچیں گے کہ جذبات کی تہذیب کیسے ہوتی ہے۔ اس سے پہلے تو یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ تہذیب کی ضرورت ہی کیا ہے؟ جانوروں کی زندگی تو فی الجسہ ایک ہی طرح کی ہوتی ہے، یعنی جسمانی زندگی۔ انسان نے اپنے ارتقا کے دوران میں ایک اور قسم کی زندگی بھی پیدا کر لی ہے۔ یعنی روحانی زندگی۔ جانوروں کا مرنا جینا صرف ایک قسم کا ہے۔ انسانوں کا دو طرح کا۔ جانوروں کو زندہ رہنے کے لئے صرف اپنے جسم کو صحت مند

رکھنا پڑتا ہے۔ انسان کو زندہ رہنے کے لئے جسم کے منفی رجحانات کے ساتھ ساتھ روح کے منفی رجحانات کو بھی قابو میں رکھنا پڑتا ہے۔ اگر انسان کی روح زندگی اُکٹا جائے تو جسم بھی زیادہ دن جی نہیں سکتا۔ اس لئے انسان کا سب سے بڑا مسئلہ یہی ہے کہ زندگی سے مفاہمت اور یگانگت اور ہم آہنگی کیسے پیدا کی جائے۔ لیکن زندگی کے بہت سے مظاہر اور عناصر انسان کی پسند کے مطابق نہیں ہوتے۔ انھیں قبول کرنے میں جذباتی اور ذہنی جدوجہد کی ضرورت پڑتی ہے۔ تہذیب نفس کی ضرورت اسی لئے پیش آتی ہے کہ اس کے بغیر آدمی صحیح معنوں میں زندہ نہیں رہ سکتا۔

جذبات کی تہذیب ایک طرح تو زندگی خود کر دیتی ہے، یعنی بہت سے جذبات ایسے ہوتے ہیں جنہیں حقیقت ظاہر ہی نہیں ہونے دیتی۔ مثلاً نفرت کے جذبے کا صحیح اظہار تو یہ ہے کہ ہمیں جس آدمی سے نفرت ہے اُسے سٹا ڈالیں۔ لیکن خود اپنی جان کا خوف ہمیں ایسا کرنے سے روکتا ہے۔ پھر چونکہ انسانی اخلاقیات کے نزدیک یہ جذبہ ناخوشگوار ہے۔ اس لئے ہم اس کے لفظی اظہار سے بھی بچتے ہیں۔ کیونکہ اس میں ہماری سماجی حیثیت کو نقصان پہنچنے کا ڈر رہتا ہے۔ اس طرح علی زندگی کی ضروریات ہمارے بہت سے جذبات پر پابندی لگائے رکھتی ہیں۔ لیکن دراصل جذبات کی تہذیب نہیں بلکہ جذبات کو زنجیر میں جکڑے رکھتا ہے۔ تہذیب کے معنی تو یہ ہیں کہ جذبات آزاد ہونے کے باوجود نقصان رسا نہ بنیں۔

اس لئے جذباتی تہذیب کی پہلی شرط تو یہ ہے کہ ہر قسم کے جذبات کو قبول کیا جائے۔ پھر انھیں ہر قسم کی ذہنی، اخلاقی، سماجی، جمالیاتی اقدار سے ٹکرانے دیا جائے۔ لیکن اس کش مکش میں خطرہ یہ رہتا ہے کہ کہیں دونوں حریف زخمی ہو کے گر نہ پڑیں۔ یہ کش مکش اسی وقت مفید ہو سکتی ہے کہ جب آدمی کے تخلیقی ارادے کی سرپرستی میں جاری رہے۔ اس کش مکش سے مختلف جذباتی اور غیر جذباتی رجحانات میں ایک ترتیب آتی چاہے۔ پھر جو نقش مرتب

ہوتا ہے وہ بھی اس قسم کا ہونا چاہئے جس سے ہم زندگی کی نئی قوت اور زندہ رہنے کا نیا ارادہ حاصل کر سکیں، جو ادب یہ سارا کام کر سکتا ہے وہ بذاتِ خود زندگی کی ایک طاقت بن جاتا ہے۔

اس خشک اور بے رنگ بحث کے بعد آخر میں دو ایک مثالیں اس بات کی بھی دیکھتے چلے کہ جذبات کے بارے میں ہمارے پرانے شاعروں کا رویہ کیا تھا۔ پہلے تو ایک عام جذبہ لیجئے۔ رقابت۔ اس جذبے کا جبلی اظہار تو اسی طرح ہو سکتا ہے کہ رقیب یا محبوب کو مار ڈالا جائے۔ یہ جذبے کا اظہار ہے، جذبے کی تہذیب نہیں۔ تہذیب کا آغاز اس طرح ہو گا کہ ہم رقیب کو مارنے کے بجائے محبوب سے شکایت کر کے یا اسے طعنہ دے کے اپنا جی ٹھنڈا کر لیں۔ مثلاً

نہم سمجھے کہ آپ آئے کہیں سے پسینہ پونچھے اپنی جبین سے

یہ شعر کہہ کے شاعر نے محبوب کو جسمانی ایذا تو نہیں دی، لیکن اخلاقی یا جذباتی تکلیف ضرور دی ہے۔ رقابت کے جذبے کی اس سے بڑی تہذیب یہ ہوگی کہ اس ناخوش گوا جذبے سے پہلو بچائے بغیر اس کی تخریبی قوت کو کم کر دیا جائے، اور رقابت محبت کو بالکل ختم یا تھوڑا بہت کم کر دینے کے بجائے اسے اور ہمہ گیر، مضبوط اور لطیف بنادے۔ یعنی ایک تخریبی جذبے کی قلبِ مہمیت ہو جائے اور وہ ایک متناقض جذبے میں حل ہو کر اپنے اندر اثباتی قوت پیدا کر لے۔ ایمانِ کامل وہ ہے جو بڑے سے بڑے شکوک اپنے اندر جذب کر لے۔ بڑی محبت وہ ہے جو نفرت سے بھی نئی زندگی حاصل کرے، خیرِ آبِ آتش کا ایک شعر دیکھیے۔

مری طرن سے صبا کہیو میرے یوسف سے

نکل چلی ہے بہت پیراں سے بوتیری

یہ تو ایک ایسا جذبہ تھا جو انسانی تعلقات سے پیدا ہوتا ہے۔ اب ایک ایسا جذبہ

لیجئے جو انسان اور فطرت کے رشتے سے پیدا ہوتا ہے۔ فطرت میں بربادی اور موت کے مظاہر

دیکھ کے انسان کا پہلا ردِ عمل یہ ہوتا ہے کہ وہ خوف کے مارے لرزنے لگے یا زندگی کی قوتوں سے بدگماں ہو جائے۔ یہ تو ابتدائی جذبہ ہے۔ اس جذبے کی تہذیب مصحفی کے ہاتھوں کس طرح ہوئی ہے یہ اس شعر میں دیکھئے :-

چلی بھی جا جس غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلہ نو بہار ٹھہرے گما

ایک تیسرا جذبہ فرد اور انسانی زندگی کے تضاد سے پیدا ہوتا ہے، فرد کو زندگی میں قدم قدم پہ شکست کا سنہ دیکھنا پڑتا ہے۔ ان محرومیوں اور مایوسیوں کا لازمی ردِ عمل یہ ہے کہ آدمی دنیا کی شکایت پر اتر آئے اور اسے دارالمحن سمجھنے لگے۔ یہ ابتدائی ردِ عمل تہذیب پاکر کچھ اور بھی بن سکتا ہے۔ مثلاً :-

باغ عالم میں رہیں خواب کی شتاق آنکھیں
گر مئی آتش گلزار نے سونے نہ دیا

اس شعر میں اس تکلیف کا احساس زائل نہیں ہونے پایا۔ جو شاعر کو دنیا میں پہنچی لیکن محض رویے کی تبدیلی نے دوزخ کو جنت بنا دیا۔ انسان ہر قسم کے سبق آسانی سے سیکھ لیتا ہے۔ لیکن یہ بات بڑی مشکل سے آتی ہے کہ وہ اس دنیا کی زندگی سے یگانگت کا احساس پیدا کرے۔ جس ادب میں اس قسم کے ذہنی کچھ کی طرف ایک اجتماعی کوشش کے آثار نہ ملتے ہوں وہ دل بہلانے کے لئے تو ٹھیک ہے۔ لیکن انسانوں کی زندگی میں اس کا کوئی مقام نہیں ہو سکتا۔

۱۹۵۳ء

داخلیت پسندی

پچھلے دس پندرہ سال سے اردو کے اکثر تنقیدی مضامین میں داخلیت کا ذکر اس طرح ہوتا رہا ہے جیسے یہ کسی بیماری کا نام ہے۔ جیسے بخار کا نام سن کے ہم یہ فرض کر لیتے ہیں کہ مریض کا بدن جلتا ہوگا، آنکھیں لال ہوں گی وغیرہ وغیرہ۔ اسی طرح ہمارے بہت سے نقاد اس لفظ داخلیت کے ساتھ چند باتیں یوں منسوب کرتے ہیں گویا یہ سب داخلیت کے اندھے بچے ہیں۔ مثلاً (۱) آدمی اپنی ذات میں کھو کے رہ گیا۔ (۲) حقیقت سے اس کا رشتہ ٹوٹ گیا، اور وہ اپنے تصورات میں الجھ کے رہ گیا۔ (۳) دوسرے آدمیوں سے اس کا کوئی علاقہ نہیں رہا، اور اس نے اپنی ایک خیالی دنیا الگ بسالی۔ (۴) وہ ایسا انفرادیت پسند بلکہ خود پرست بنا کہ سماجی شعور اُسے حاصل نہ ہو سکا۔ (۵) لہذا وہ انسانیت کا دشمن قرار پایا۔ یعنی ہمارے نقادوں کے نزدیک داخلیت صرف مرض ہی نہیں، جرم بھی ہے بلکہ ان کی دینیات میں تو اس کا درجہ ازلی گناہ کا ہے۔ اگر داخلیت اور خارجیت واقعی انسانی ذہن کے دو مستقل رجحانات ہیں تو ہمارے نقادوں کے اس رویے کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے کسی آدمی کو لمبے قد

یا چھوٹے قد کی وجہ سے مجرم سمجھنے لگیں۔ اگر داخلیت انسانی ذہن کا ایک مستقل رجحان بھی ہے اور ساتھ ہی ساتھ مرض بھی تو کیا جو لوگ اس خلقی لغت میں گرفتار ہیں وہ خودکشی کر لیں، آخر اردو کے نقادوں نے اس فطری رجحان کے لئے نظام زندگی میں کون سی جگہ متعین کی ہے۔ قصہ شاید یہ ہے کہ ہمارے نقاد سوچنے کی صلاحیت کو داخلیت کہتے ہیں، اور سوچنا ان کے نظام اقدار میں جرم کے برابر ہے۔ جس طرح ایک مہذب ریاضی دان نے اپنی بدتمیز خادموں کو مثلث متساوی الساقین کی گالی دی تھی۔ اسی طرح ہمارے شریف نقاد سوچنے والوں کو داخلیت پسندی کی گالی دیتے ہیں۔ گالی کی حیثیت سے تو یہ لفظ بہت کارآمد ہے، لیکن چونکہ نقاد اپنی تحریروں کی شہانت، سنجیدگی، علمیت اور سب سے زیادہ "محنت" پر فخر کرتے ہیں۔ اگر وہ کبھی کبھار اپنے استعمال کردہ الفاظ کے معنی بھی ڈھونڈ لیا کریں تو انھیں پتہ چلے کہ بات اتنی سیدھی سادی نہیں ہے۔

غالباً ہمارے نقادوں کو خارجیت یا خارج بینی اس لئے پسند آتی ہے کہ اس کے ذریعے آدمی سماجی حقیقت سے قریب رہتا ہے۔ کم سے کم مجھے یہ خیال سونی صدی قبول ہے کہ جو رویہ آدمی کو سماجی حقیقت سے قریب لائے وہ اس رویہ سے بہتر ہے جو اسے دور لے جائے۔ لیکن خارج بینی میں وہی خطرات لاحق ہوتے ہیں جو داخل بینی میں۔ اگر آدمی خارجی حقیقت سے ہم آہنگ ہونے یا اس پر اثر انداز ہونے یا اسے بدلنے کے لئے اپنے آپ کو کسی خاص نقطہ نظر سے منسلک کر لے یا اپنا ایک خاص کردار (PERSONA) بنائے تو خارج بینی بھی اس آدمی اور حقیقت کے درمیان دیوار کی طرح آکھڑی ہوتی ہے۔ راسخ کے خیال میں تو آدمی اپنا ایک کردار بناتا ہی اس لئے ہے کہ حقیقت کا بہت ہی تھوڑا حصہ اس کے تجربے میں آئے اور جب جز کل سے الگ ہو جاتا ہے اس کی معنویت بھی مسخ ہو جاتی ہے۔ خارجی عمل کے ذریعے خارجی حقیقت کو بدلنے کے مقصد سے خارج بینی اختیار کرنے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ حقیقت کے جو عناصر ہمارے عمل سے نہیں بدل سکتے ہم انھیں اپنے دائرہ احساس میں

آنے ہی نہ دیں، بلکہ اپنے کردار اور اس پر اپنے یقین کو برقرار رکھنے کے لئے یہ فرض کر لیں کہ ہم ساری حقیقت کو سمجھ رہے ہیں اور اسے بدل بھی سکتے ہیں۔ یعنی خارج بینی کے ذریعہ بھی ایک خیالی جنت تعمیر ہو سکتی ہے، اور داخل بینیوں کی جنت سے بھی زیادہ ناپائدار۔ ایک اوسط درجے کا داخل میں تو بچارا پھر بھی یہ جانتا ہے کہ میری جنت صرف خیالی ہے۔ لیکن خارج میں اپنی جنت اور اصلی دنیا کو بڑی آسانی سے ایک سمجھ بیٹھتا ہے جب خارج میں اس خود فریبی میں مبتلا ہو جائے کہ مجھے حقیقت پر پورا اختیار حاصل ہے تو اس کی نیند بعض دفعہ سخت حادثوں سے کبھی نہیں ٹوٹتی۔ کیونکہ اس کا کردار ان باتوں سے اثر ہی نہیں لیتا۔ بہت سے حاکم، معلم، واعظ، اصلاح پسند، اصلاح پسند اسی زمرے میں آتے ہیں۔ بے میل خارج بینی آدمی کو حقیقت سے اتنا ہی غافل کر سکتی ہے جتنا داخل بینی۔ مونے کے طور پر ایک طرف تو وہ سیاسی ناول لکھتے، جو انقلابی نقطہ نظر سے لکھے گئے ہیں، مثلاً شو یو خوف کے ناول اور دوسری طرف ادب برائے ادب کے پرستار فلو بیئر کا ناول جذباتی تعلیم یا استاں دال کا "سرخ و سیاہ" یا جوئس کے پہلے ناول کے وہ حصے جو آئرلینڈ کی سیاست سے متعلق ہیں اور پھر بتائیے کہ سماجی حقیقت کو کون سمجھتا ہے۔ اگر آپ کے نزدیک آدمی کے اندرونی تجربے اور اس کے خارجی عمل میں کوئی علاقہ نہیں، تب تو بات ہی ختم ہو جاتی ہے۔ لیکن اگر ان دونوں کے درمیان کوئی ربط ہے تو داخلی تجربات پر غور کئے بغیر آپ خارجی عمل اور سماجی حقیقت پر اس کے اثر کا ادراک حاصل ہی نہیں کر سکتے۔ اس ادراک کے بغیر آپ کے عمل کے مقصد اور اس کے نتیجے میں اتنا فرق پیدا ہو گا کہ آپ خود نہیں سمجھ سکیں گے، کہاں سے چلے تھے کہاں آ گئے۔

اگر آدمی داخلیت اور خارجیت کو گڈ گڈ کر دے۔ یا جو عمل اندرونی رجحانات کے ذریعے ظہور پذیر ہوا ہے اسے اپنی خارج بینی کا منظر سمجھ بیٹھے تو اسے خود پتہ نہیں چلتا کہ میرے عمل کا مطلب اور اس کی نوعیت کیا ہے، نہ وہ اس کی صحیح قدر و قیمت متعین کر سکتا ہو۔

ایسی صورت میں عمل آدمی کے قبضے میں نہیں رہتا۔ بلکہ آدمی اپنے عمل کا غلام بن جاتا ہے، اور عمل بدھر چاہتا ہے اُسے کھینچے پھرتا ہے۔ اس قسم کی خارج بینی انفرادی اور سماجی زندگی کے لئے کیسی تباہ کن ہے۔ اسی کا نقشہ فلو بیر نے اپنے ناول میں کھینچا ہے، مثلاً اس ناول کا ایک کردار اشتراکی اور انقلابی ہے۔ تھوڑے دن بعد جب انقلاب پسندوں پر مصیبت آتی ہے تو وہی پولیس کی وردی پہنے ڈنڈے سے انقلابیوں کی پٹائی کرتا نظر آتا ہے۔ سیاسی لوگوں میں اس قسم کی تبدیلیاں سماجی حقیقت کا حصہ ہیں یا نہیں؟ یہ سماجی حقیقت داخل میں فلو بیر نے کبھی یا نہیں سمجھی؟ کیا یہ حقیقت داخل بینی کے بغیر سمجھ میں آ سکتی تھی؟ کیا اس قسم کی داخل بینی کے بغیر حقیقی معنوں میں نتیجہ خیز سیاسی عمل ممکن ہے؟

اس تمام بحث سے میرا مطلب یہ نہیں کہ خالی داخلیت پسندی سے کام چل سکتا ہے، یا داخلیت پسندی ہر حالت میں خارجیت پسندی سے بہتر ہے۔ البتہ مجھے اس پر واقعی اصرار ہے کہ ”میں کیا دیکھ رہا ہوں؟“ والے سوال کا جواب ڈھونڈنے سے پہلے آدمی کو یہ معلوم کر لینا چاہئے کہ ”میں کس طرح دیکھ رہا ہوں؟“ کیونکہ جس طرح خارج بینی خارجی حقیقت کو پردے میں چھپا سکتی ہے، اسی طرح داخل بینی کے ذریعے بھی یہ لازمی نہیں کہ آدمی، دنیا کی حقیقت تو الگ رہی۔ اپنی حقیقت ہی سمجھ لے۔ جس طرح آدمی کا خارجی کردار اُس کے شعور اور بیرونی حقیقت کے درمیان حائل ہو سکتا ہے، اسی طرح اس کا ”داخلی کردار“ اسے اپنے آپ کو کسی اندرونی تصور سے وابستہ کر لیتا ہے۔ اور پھر ہر چیز کو اسی کی نظروں سے دیکھتا ہے۔ یعنی آدمی اپنے دو کردار بناتا ہے، ایک تو دوسروں کے لئے اور ایک اپنے لئے۔ اگر یہ اندرونی کردار ضرورت سے زیادہ استوار ہو جائے تو آدمی اپنے اندرونی عوامل کو دیکھنے اور سمجھنے کی صلاحیت کھودیتا ہے، اپنے بجائے صرف اپنی اس خیالی تصویر کو دیکھتا ہے یہ چھوٹی داخلیت پسندی ہے۔ جو خارجی حقیقت سے بھاگنے کے لئے اختیار کی جاتی ہے، اور جس کا نتیجہ اپنے آپ سے فرار ہوتا ہے۔

ہمارے یہاں اُداسی۔ شام اور بھڑوں کے متعلق جو نظریں لکھی جاتی ہیں۔ وہ اسی قسم کی

داخلیت پسندی کا نمونہ ہیں۔ اس کا تو کسی قسم کی حقیقت بینی سے علاقتہ ہی نہیں۔ اس لئے ہم اس پر غور نہیں کریں گے۔

لیکن سوال یہ ہے کہ جس داخل بینی کے ذریعے ہم اور کچھ نہیں تو کم سے کم اپنے اندرونی عوامل اور محرکات کو سمجھ سکتے ہیں وہ ہمیں خارجی حقیقت سے دور لے جاتی ہے۔ یا اس کے قریب لاتی ہے؟ چلتے، ہم اپنی بحث یہ بات مان کر شروع کریں گے کہ داخل میں شخص خارجی حقیقت کو دیکھتا ہی نہیں۔ اس کی نظر بس اپنے ذہنی عوامل پر ہوتی ہے۔ اب سوال یہ آتا ہے کہ ذہنی عوامل کیا چیز ہوتے ہیں؟

فرانڈ کے نزدیک ذہنی عوامل چار عناصر کے ذریعے وجود میں آتے ہیں :-

(۱) انا (۲) فوق الانا (۳) لاشور (۴) حقیقت کا اصول۔ ان چار عناصر کا ترکیبی تناسب مختلف افراد میں یا ایک ہی فرد کے مختلف ذہنی عوامل میں مختلف ہو سکتا ہے۔ مگر بہر حال ان میں سے تین تو کسی نہ کسی حد تک غیر شخصی چیزیں ہیں۔ لاشور میں جو جبلتیں کام کرتی ہیں۔ وہ کسی ایک آدمی کی ذاتی ملکیت نہیں، بنیادی جبلتیں سب میں وہی ہیں۔ اگر آدمی اپنے اندر کام کرنے والی جبلتوں کا ادراک رکھتا ہے تو وہ کم سے کم اپنے معاشرے میں رہنے والوں کی جبلتوں کو بھی تھوڑا بہت سمجھتا ہے۔ وہ اپنے اندر جذبہ ہو کے نہیں رہ جاتا۔ بلکہ دوسروں کے ذہنی محرکات کا اندازہ لگانا سیکھتا ہے۔ حقیقت کے اصول کا جو مروجہ تصور ہے۔ اس میں بہت سی باتیں ابھی صاف نہیں ہوئیں۔ بہر حال جو داخل میں یہ جانتا ہے کہ اگر میں سڑک کے نیچ میں چلوں گا تو موٹر سے ٹکرا جاؤں گا۔ تو وہ بھی اسی حقیقت کو تسلیم کرتا ہے جسے خارج میں۔ دوسری چیز ہے فوق الانا۔ اس کی تشکیل کیسے ہوتی ہے۔ اور اس کی تہیں کتنی ہیں۔ ان تفصیلات میں پڑے بغیر اتنی بات کہی جاسکتی ہے کہ اس کے بننے میں معاشرے کی مروجہ اخلاقی اقدار کا ہاتھ ہوتا ہے۔ اپنے ذہنی عوامل میں جو قوتیں کار فرما ہیں، انھیں دیکھنے کے معنی یہ ہیں کہ آدمی سماجی حقیقت یا اپنے

معاشرے کے سیاسی، معاشی اور اخلاقی عوامل سے بھی غافل نہیں رہ سکتا جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ داخل بینی کے ذریعے آدمی سماجی حقیقت تک نہیں پہنچ سکتا۔ وہ اپنے اس عقیدے کو جھٹلاتے ہیں کہ فرد کی تشکیل معاشرہ کرتا ہے۔

اب اس بحث کا ایک اور پہلو دیکھیے۔ ہمارے ذہن میں داخل بینی یا اپنا مشاہدہ کرنے کی عادت کا آغاز کیسے ہوتا ہے؟ تھیوڈور رائٹ نے بتایا ہے کہ بچے اٹھتے بیٹھتے، کھیلنے کودتے یہ محسوس کرتا ہے کہ دوسرے لوگ مجھے پسندیدگی یا ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھ رہے ہیں۔ چونکہ وہ چاہتا ہے کہ لوگ مجھے پسند کریں اس لئے وہ اپنا مشاہدہ شروع کر دیتا ہے۔ یہ دیکھنے کے لئے کہ میری کون سی بات انہیں پسند آتی ہے اور کون سی ناپسند۔ چونکہ سوال دوسروں کے ردِ عمل کا ہوتا ہے اس لئے وہ اپنے آپ کو انہیں کی نظروں سے دیکھتا ہے۔ یعنی دوسروں کو اپنی شخصیت کا حصہ بنا لیتا ہے۔ خارجی حرکات کے مشاہدے کے بعد عمر بڑھنے کے ساتھ ساتھ اندر کی حرکات کے مشاہدے کا نمبر آتا ہے۔ انہیں بھی وہ ماں باپ کی نظروں سے اس پاس کے لوگوں کی نظروں سے، اور آخر سماج کی نظروں سے دیکھتا ہے۔ یہ مشاہدہ ہی نہیں محاسبہ بھی ہے۔ داخل بینی، دوسروں سے فرار کا وسیلہ نہیں، بلکہ دوسروں کو اپنی زندگی میں مداخلت کا اختیار دینے کا نام ہے۔ اپنی اُتنا کے استوار ہونے کے بعد ہم ان لوگوں کے نقطہ نظر پر تنقید تو کرتے ہیں، جن کی نظروں سے ہم اپنے آپ کو دیکھ رہے ہیں، لیکن اگر ہم سچے معنوں میں داخل ہیں، تو ان کی نظروں سے اپنے آپ کو چھپا نہیں سکتے۔ سماجی اقدار کو سمجھنے اور انہیں تنقیدی طور سے جانچنے کا اگر کوئی مناسب طریقہ ہے تو داخل بینی۔

اگر یونگ کی بات مانیں تو داخل بینی کے سوا انسانی حقیقت تک پہنچنے کا اور کوئی طریقہ ہی نہیں۔ اس کے نزدیک ذہن کے تین حصے یا اوپر نیچے تین تہیں ہیں۔ (۱) شعور

(۲) ذاتی لا شعور (۳) اجتماعی لا شعور۔ یہ تیسری چیز بالکل غیر شخصی ہے۔ یونگ اسے ایک ذہنی کیفیت نہیں بلکہ ایک شے کا درجہ دیتا ہے۔ اس کا ادراک حاصل کرنے کا مطلب ہے، اپنی ہستی کے محدود دائرے سے باہر نکل کے پوری انسانی تاریخ کے تجربے میں شریک ہونا۔ یعنی داخل بینی کی آخری منزل میں ہم صرف اپنے آپ سے نہیں بلکہ نسل انسانی سے دوچار ہوتے ہیں۔

اگر یہ بات آپ کو مستوفانہ معلوم ہوتی ہے تو رائج کا نقطہ نظر دیکھئے جن کے نظریے کی بنیاد طبیعیات پر ہے۔ ان کے نزدیک خود آگاہی کا مطلب بنیادی طور سے یہ ہے کہ اپنے ذہنی اور جسمانی نظام کے اندر "اورگون" کی لہروں کے بہاؤ کی کیفیت کو محسوس کیا جائے۔ ان لہروں کے دو رخ ہیں۔ ایک تو جسم کے اندر سے باہر کی طرف۔ دوسرے باہر فضا میں سے جسم کی طرف۔ ان لہروں کے دو طرفہ بہاؤ کے ذریعے ہی اپنا اور خارجی اشار کا ادراک حاصل ہوتا ہے۔ یعنی رائج نے تو خارجیت اور داخلیت کا فرق ہی مٹا دیا ہے۔ یہ دونوں ایک ہی عمل کے دو رخ ہیں۔ اگر آدمی میں اپنے آپ کو دیکھنے کی ہمت ہے تو وہ سی مناسبت سے خارجی حقیقت کو بھی زیادہ دیکھ سکتا ہے۔ بلکہ رائج تو کہے گا کہ باہر کی چیزوں کو بھی صرف وہی دیکھ سکتا ہے۔ جو پہلے اپنے آپ کو دیکھ سکے۔ ان بات کی چیزوں میں سماجی حقیقت بھی شامل ہے، اور کائنات بھی، خود آگاہی کے ہر عمل میں ان دونوں چیزوں کا ادراک کسی نہ کسی حد تک ضرور شامل ہوتا ہے۔ یعنی جس چیز کو ہمارے نقاد اپنے آپ میں کھوجانا کہتے ہیں، خارجی حقیقت سے رشتہ قائم کیا ہی ایک ذریعہ ہے۔ بشرطیکہ آدمی صحیح صحیح اپنے آپ میں کھو سکے۔

۱۹۵۴ء

نفسیات اور تنقید

مطلع میں آپڑی ہے سخن گسترانہ بات۔ جی تو یہی چاہتا تھا کہ نفسیات اور اردو تنقید کے بارے میں کچھ عرض کروں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ اردو میں ادب کے متعلق مضامین یا کتابیں تو لکھی گئی ہیں، لیکن فراق صاحب کے علاوہ تنقید ابھی تک کسی نے نہیں لکھی، اور انہوں نے تنقید میں نفسیات سے کوئی فائدہ نہیں اٹھایا۔ اس لئے مجبوراً یہاں تنقید کے معنی مغربی تنقید کے ہوں گے۔ ہمیں مغربی ادب سے واقف ہونا چاہیے یا نہیں، یہ ہمارے یہاں کا ایک نزاعی مسئلہ ہے۔ جس پر کبھی بحث نہیں ہوتی۔ فیصلہ اپنی اپنی پسند کے اصول پر ہو جاتا ہے، بہر حال کبھی کبھی تو اخباروں میں مرتبہ کے باشندوں کا ذکر آ ہی جاتا ہے۔ یہی نوعیت اس مضمون کی ہے۔

بیسویں صدی کا روحانی مزاج کیسا ہے؟ کوئی کہتا ہے تخریبی، کوئی کہتا ہے تعمیری۔ کسی کے خیال میں بغاوت پسندی، کسی کی رائے میں تجربوں کے ذریعے روایت کا حیا۔ بہر حال اتنی بات تو ایک سرسری نظر میں بھی واضح ہو جاتی ہے کہ آج کل ہر قسم کے انتہا پسند روئے ایک دوسرے کے پہلو پہ پہلو موجود ہیں اور ان میں سے ہر ایک خود مختاری اور مطلق العنانی کا

دعویٰ دار ہے۔ ان حالات میں تخلیقی ادب کی طرح تنقید میں بھی جتنے انداز نظر موجود ہوں کم ہیں۔ ان کی گنتی گنتے کا تو یہ موقع نہیں۔ فی الحال میں صرت تین رجحانات کا ذکر کروں گا۔ کیونکہ ان کے درمیان عام طور سے دھینگا مشتی ہوتی رہتی ہے۔

(۱) پہلے تو خود نفسیاتی نقطہ نظر ہے۔ چونکہ ادب کی تخلیق ایک ذہنی عمل ہے اس لئے نفسیات کے ماہر ذہنی امراض کے ساتھ ادب کو بھی اپنی قلمرو میں شامل کر لیتے ہیں۔ بلکہ انہیں تو دعویٰ ہے کہ وہ ادب کی ماہیت کو ادروں سے بہتر سمجھتے ہیں۔ بلکہ دوسرے سمجھ ہی کیا سکتے ہیں؟ چنانچہ بہت سے ماہرین نفسیات تنقید میں گھس پڑے ہیں۔ یہ لوگ اصل میں فن پارے کو نہیں بلکہ فن کار کی شخصیت کو دیکھتے ہیں۔ ان کی دل چسپی کا مرکز یہ ہے کہ فن پارے میں فن کار کی کون کون سی ذہنی الجھنوں کا اظہار ہوتا ہے اور وہ اپنے فن کے ذریعے ان الجھنوں کو کس حد تک ارتفاع دے سکا ہے۔ یعنی یہ لوگ فن کار سے بالکل وہی سلوک کرتے ہیں جو اپنے مریضوں سے کرتے ہیں۔ مریضوں کے خوابوں یا علامتی بیماریوں اور شعاع کی نظموں کی ان لوگوں کی نظر میں ایک حیثیت ہے۔ یہ بات کچھ فراڈ کے مقلدین تک ہی محدود نہیں۔ ادیب لوگ ہمیشہ ایسے نظریات کی تلاش میں رہتے ہیں جو بظاہر علمی نظر آتے ہوں، لیکن ان کے تخیل کو پوری طرح آزاد بھی چھوڑ سکیں۔ چنانچہ آج کل ادب میں یونگ کا بڑا پرچلے۔ لیکن یونگ کے مقلدین کا حال بھی کچھ ایسا مختلف نہیں۔ یہ لوگ بھی وہی ادیب کی شخصیت کو دیکھتے ہیں اور انہیں جستجو اس بات کی ہوتی ہے کہ ادیب کو اپنی شخصیت کے نشوونما میں اپنی تخلیق سے کیا مدد ملی، جو ماہرین نفسیات یونگ کے پیرو ہیں وہ تو باقاعدہ اپنے مریضوں سے تقریریں بولتے ہیں۔ چنانچہ اس مدرسہ فکر کے نزدیک بھی ادب کی حیثیت ایک علاج کی ہے۔

انفرادی شخصیت کے لئے بھی اور اجتماعی شخصیت کے لئے بھی چھٹ بھیتوں کا تو

ذکر ہی کیا، خود یونگ نے کہا ہے کہ یونانی ٹریجیڈی یونانیوں کے لئے ایک اجتماعی علاج کا حکم رکھتی تھی، اور انھیں ای۔ ڈی پس والی الجھنوں سے نجات دلاتی تھی، خیر جو نقاد نفسیات کے نام سے چڑتے ہیں (اور یہ عموماً پروفیسر لوگ ہوتے ہیں) وہ تو اس قسم کی بات سننا ہی نہیں چاہتے ان لوگوں سے قطع نظر اتنی بات بہر حال صحیح ہے کہ نفسیاتی تنقید عموماً ادب کو اس کی انفرادی اور اجتماعی افادیت سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتی۔ اس معاملے میں سب سے زیادہ ایمان داری فرامیڈ نے برتی ہے۔ یونگ صاحب تو پیغمبر بننے کی فکر میں پڑے رہتے ہیں۔ وہ لہجے میں عموماً رقت پیدا کر کے بولتے ہیں تاکہ سامنے والے کے ساتھ ساتھ تھوڑے تھوڑے ادیب بھی لگیں۔ اسی لئے ان کا اسلوب بیان ایک شلنگ والے نادلوں کا سلسلہ ہے۔ اس کے برخلاف فرامیڈ نے لیونارڈو ڈاونچی پر کتاب لکھتے ہوئے نہایت صفائی سے کہہ دیا ہے، کہ مصور کی چند فنی خصوصیات کی نفسیاتی ماہیت تو میں نے بیان کر دی۔ اس کے فن کی جمالیاتی قدر و قیمت کیا ہے۔ یہ آپ جانیں آپ کا کام۔ لیکن عام طور سے نفسیات کے شوقینوں میں اتنی اخلاقی جرات نہیں ہوتی، بلکہ وہ تو اتنی بات بھی نہیں سمجھتے کہ کسی چیز کی ماہیت معلوم کر لینے کے یہ معنی نہیں ہیں کہ اس کی قدر و قیمت بھی مقرر ہو گئی۔ خیر اسے بھی چھوڑیے۔ مزا تو اس وقت آتا ہے کہ جب نفسیاتی نقاد لکھنے والوں کا بیچا چھوڑ کر افسانوی یا ڈرامائی کرداروں کے پیچھے لگتے ہیں۔ کرداروں کے افعال یا اقوال کو غیر شعوری الجھنوں کی علامتیں سمجھنا بھی چلے ٹھیک ہے۔ لیکن وہ تو کتاب کی حدود سے باہر جا کر یہ سوچتے ہیں کہ فلاں کردار فلاں قسم کے حالات میں کیا کیا حرکتیں کر سکتا تھا۔ مثلاً ایک صاحب نے ”ہیملٹ“ کے ایک سین کی عجیب تفسیر فرمائی ہے۔ ڈرامے میں اوفیلیا نے اپنے باپ کو قصہ سنایا ہے کہ ہیملٹ مجھ سے ملنے میرے کمرے میں آیا تھا۔ لیکن نسخہ سے ایک لفظ نہیں کہا۔ اس کی حالت دیوانوں کی سی ہو رہی تھی۔ مفسر صاحب کہتے ہیں کہ یہ واقعہ سرے سے ہوا ہی نہیں۔ ایک گھٹی گھٹائی کنواری لڑکی کے دماغ کی اختراع

ہر تو بعض وقت نفسیاتی نقاد اصل کتاب کو الگ رکھ کے ایک نئی کتاب لکھنا شروع کر دیتے ہیں۔ خیر یہ تو ہوئی ان لوگوں کی انتہا پسندی۔ اب نقادوں کے دو اور گروہوں کی طرف آئیے جنہیں نفسیاتی تنقید پر بنیادی طور سے اعتراض ہے۔

(۲) اجتماعیات یا عمرانیات کے نقطہ نظر سے ادب کو پرکھنے والے نقاد ادب کو سیاسی، معاشی اور سماجی عوامل کا منظر سمجھتے ہیں۔ ان کی نظریں ادب کی حیثیت محض ایک سماجی دستاویز کی ہوتی ہے۔ یہ لوگ اصل میں سماج کے مطالعہ سے دل چسپی رکھتے ہیں اور ادب کو محض ایک ذریعے کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ ان میں سے بعض نقادوں کو یہ دعویٰ بھی ہوتا ہے کہ وہ ادب پاروں کی قدر و قیمت کا تعین بھی کر سکتے ہیں۔ اس کا فیصلہ وہ اس سماجی رویے کی بنا پر کرتے ہیں جو ان کے خیال میں کسی فن پارے میں صاف صاف یا پس پردہ موجود ہوتا ہے۔ یعنی سماجی افادیت اور جمالیاتی قدر و قیمت ان کے نزدیک ایک ہی چیز کے دو پہلو ہیں۔ نفسیات سے ان لوگوں کو باپ مارے کا بیر ہے۔ ان کا عقیدہ ہے کہ ذہنی کیفیتیں معاشی حالات سے پیدا ہوتی ہیں۔ چنانچہ ہر معاشی نظام کی نفسیات الگ الگ ہوگی۔ اُسی اصول سے ایک نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ جتنی نفسیاتی الجھنیں ہیں وہ اصل میں معاشی الجھنیں ہیں۔ یہ نظریے ادب میں کس طرح استعمال کئے جاتے ہیں۔ اس کی ایک مثال لیجئے۔ پرومیتھیوس یونانی دیومالا کا مشہور ہیرو ہے۔ فراموشی اس قصے کی تشریح یوں کی ہے۔ ابتدائی زمانے کے انسان کی ایک خصوصیت یہ تھی کہ وہ آگ جلتے ہوئے نہیں دیکھ سکتا تھا، فوراً پیشاب کر کے اُسے بچھا دیتا تھا۔ لیکن آگ کے بغیر انسانی معاشرہ وجود میں نہیں آ سکتا تھا۔ پرومیتھیوس وہ پہلا آدمی ہے جس نے آگ بچھانے کی خواہش پر قابو پایا، اور اس طرح انسانی سماجی کی بنیاد ڈالی۔ چونکہ اس نے جبلت کو دبانے کی کوشش کی، اس لئے اخلاقیات کا آغاز بھی اسی سے ہوتا ہے۔ بہر حال فراموشی کے خیال میں یہ قصہ ایک نفسیاتی عمل کی نمائندگی کرتا ہے۔ یونگ نے اس نفسیاتی عمل کی

تفسیر دوسری طرح کی ہے۔ بچے کی محبت شروع میں اپنی ماں کے لئے وقت ہوتی ہے۔ لیکن اگر اُسے آگے بڑھنا ہے تو لازمی ہے کہ وہ اپنی محبت کو ماں سے ہٹا کر دوسرے لوگوں اور دوسری چیزوں پر صرف کرے۔ یہ عمل ہمیشہ تکلیف دہ ہوتا ہے۔ لیکن اس کے بغیر آدمی کی نشوونما ممکن نہیں۔ پرومیتھیوس کی داستان اصل میں بچے کی ماں سے آزادی حاصل کرنے کی داستان ہے۔ یہ تو ہونی نفسیاتی تعبیر۔ اب عمراتی تعبیر دیکھیے۔ ایک بزرگ ہیں۔ جورج ٹومسن جنہوں نے ایس کیلس کے بارے میں کتاب لکھ ماری ہے۔ کتاب اصل میں ایٹھنس کی معاشی حالت کے متعلق ہے۔ پچارے ایس کیلس کا نام تو برائے وزن بیت آجاتا ہے۔ ان صاحب کے خیال میں پرومیتھیوس صاحب اقتدار طبقے کے خلاف مزدوروں کی بغاوت کی نمائندگی کرتا ہے، اور یہ کردار محنت کش عوام کی تخلیق ہے۔ جہاں تک نفسیاتی نقادوں کا تعلق ہے وہ تو اس تفسیر کو بھی قبول کر لیں گے۔ کیونکہ ان کی رائے میں تو ایک علامت کے بیس معنی ہو سکتے ہیں۔ لیکن نقادوں کا دوسرا گروہ اپنی تفسیر کے علاوہ کوئی دوسری تعبیر قبول کرنے کو تیار نہیں۔ بہر حال جورج ٹامسن صاحب کے یہاں ہمیں ایک سوال کا کوئی جواب نہیں ملتا۔ اگر پرومیتھیوس محض مزدوروں کا نمائندہ ہے تو آخر ایٹھنس کے صاحب اقتدار لوگ اس کردار کو اپنے اسٹیج پر کیسے پیش ہونے دیتے تھے؟ غرض ادب میں بیسیوں باتیں ایسی ہیں جن کی تشریح میں چاہے نفسیات بھی ناکام رہے، لیکن اجتماعی علوم تو ان کے متعلق کچھ کہہ ہی نہیں سکتے۔

(۳) تبسرا گروہ "خالص" نقادوں کا ہے۔ یہ لوگ ادب کو ایک قائم بالذات چیز سمجھتے ہیں جو نہ تو سماجی حالات سے پیدا ہوئی ہے، نہ لکھنے والے کی ذاتی نفسیات سے ان لوگوں کے نزدیک ادب پارہ اپنی جگہ ایک ایسی مکمل وحدت ہے کہ اپنے باہر کی چیزوں سے اس کا کوئی تعلق نہیں، اور نہ ادب پارے کو باہر سے دیکھنا چاہیے۔ اس قسم کی تنقید میں یہ بات تو ضرور ہے کہ وہ فن اور جمالیاتی احساس کو ایک مستقل حیثیت دیتی ہے، اور انہیں

دوسری چیزوں سے گڈ مڈ نہیں ہونے دیتی۔ لیکن ایسے نقاد میں خود تخلیقی صلاحیت ہونی چاہئے۔ ورنہ آدمی زیادہ سے زیادہ کوئیلر کوچ بن کر رہ جاتا ہے۔ خصوصاً جب پروفیسر صاحبان "خالص" تنقید شروع کر دیتے ہیں تو اچھا خاصا مہنسی کا گول گیتا تیار ہو جاتا ہے۔ مثلاً اس صدی کے شروع میں کچھ لوگوں نے جو براہ راست تھیرے متعلق تھے۔ یہ کہنا شروع کیا تھا کہ ڈرامے پر فلسفیانہ یا مابعد الطبعیاتی قسم کی تنقید نہیں ہونی چاہئے، بلکہ اسٹیج کے نقطہ نظر سے تیس چالیس سال کے عرصے میں یہ خبر اڑتی اڑتی یونیورسٹیوں تک بھی جا پہنچی، اور بعض پروفیسر صاحبان کو یہ تنقیدی "جدت" بہت پسند آئی۔ چنانچہ ایک پروفیسر صاحب ہیں ویلڈوک جنھوں نے سوفو کلیئر پر کتاب لکھی ہے۔ اودھی کتاب میں تو انھوں نے نفسیاتی اور عمرانی نقادوں کا مذاق اڑایا ہے۔ اس کے بعد "خالص اسٹیج کے نقطہ نظر سے" سوفو کلیئر کو سمجھنے بیٹھے ہیں۔ چلتے چلتے پروفیسر صاحب اٹک جاتے ہیں۔ سوفو کلیئر نے انٹی گنی کی زبان سے یہ بات کہلوائی ہے کہ میں اپنے بھائی کی خاطر جان دے رہی ہوں، ایسا تو میں اپنے شوہر یا اپنے بچوں کے لئے بھی نہ کرتی۔ ظاہر ہے کہ عورت کا ایسی بات کہنا شرافت سے بعید ہے۔ پھر حیرت سوفو کلیئر پر ہوتی ہے کہ اُس جیسے عالی دماغ انسان نے ایسی بات لکھ کے کیا ہے پروفیسروں کو پریشان کیا۔ لیکن مدرس لوگ جب لڑکوں سے ہار نہیں مانتے تو پھر سوفو کلیئر کیا چیز ہے۔ چنانچہ پروفیسر موصوف نے فوراً دریافت کر لیا کہ یہ تقریر سوفو کلیئر نے لکھی ہی نہیں، بعد میں کسی قبذل ایکٹرنے بڑھادی ہے۔ اگر آپ کو اس سے انکار ہے تو لیجئے، دوسری تشریح موجود ہے۔ سوفو کلیئر پر انا گھاگ تھا۔ اسے تھیرے کے فن سے پوری پوری کیفیت تھی اور یہ اچھی طرح معلوم تھا کہ تماش بین ہر بات غور سے تھوڑی سنتے ہیں۔ چنانچہ اس نے انٹی گنی سے یہ بات کہلوادی۔ کیونکہ اُسے یقین تھا کہ لوگ سُنی ان سُنی کر دیں گے لیکن ان "خالص" نقاد صاحب نے یہ نہیں بتایا کہ اگر سوفو کلیئر اسٹیج کا اتنا ہی بڑا ماہر تھا تو اس نے ایسی بات لکھی ہی کیوں جس کا ڈرامہ پر کوئی اثر نہیں پڑتا، پروفیسر صاحب کو ایسی

اینڈی بنیڈی باتیں کرنے کی ضرورت یوں پیش آتی کہ ایڈسٹڈ سن نے کہیں اینٹی گنی کی ذہنی الجھنوں کی طرف اشارہ کر دیا ہے اور پروفیسر صاحب کہتے ہیں کہ ذہنی الجھنیں تو بچ بچ کے انسانوں میں ہوتی ہیں۔ ڈرامائی کرداروں میں نہیں ہو سکتیں۔ کیونکہ انھیں تو فنی تخیل نے پیدا کیا ہے۔ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ افسانوی کردار کسی ہوائی دنیا میں بستے ہیں اور ان کا عام انسانوں سے کوئی تعلق ہوتا ہی نہیں یا فن کار حقیقی دنیا سے کچھ اخذ نہیں کرتا، سب کچھ اپنے تخیل سے نکالتا ہے۔ ایسے خالص نقاد نفسیات کی مخالفت میں سیدھی سادھی منطق بھی تو بھول جاتے ہیں۔ اگر کسی ناول کا ہیرو کار میں بیٹھا ہو تو پڑھنے والے عموماً یہی سمجھتے ہیں کہ مال دار آدمی ہو گا۔ یعنی کسی تفصیل کی مدد سے ہم افسانوی کردار کی معاشی اور سماجی حیثیت کا تعین کر سکتے ہیں اور کرتے ہیں۔ آخر خالص نقاد اس جگہ یہ اعتراض کیوں نہیں کرتے کہ افسانوی کرداروں کی کوئی معاشیات نہیں ہوتی۔ یہ باتیں تو پچ پچ کے انسانوں سے متعلق ہیں۔ لیکن اصل بات یہ ہے کہ بہت سے لوگوں کو تنقید میں نفسیات کا دخل گوارا ہی نہیں۔ اس کے خلاف ان کے اندر ایک شدید مداخلت ملتی ہے۔ جس کی تشریح صرف نفسیات ہی سے ہو سکتی ہے۔

یہ ٹھیک ہے کہ ادب کی نفسیاتی تشریحات کے ذریعے کسی ادب پارے کی جمالیاتی قدر و قیمت کا تعین بالکل نہیں ہو سکتا۔ بلکہ بعض اوقات ماہرین نفسیات یہ تک نہیں بتا سکتے کہ ادب اور اعصابی امراض میں کیا فرق ہے۔ ادیبوں کی ذہنی الجھنوں کی جاسوسی میں وہ نفسیات کا سیدھا سادا اصول بھول جاتے ہیں کہ ادب ارتقاء کا ایک ذریعہ ہے اور ارتقاء کا ذریعہ وہی چیز بن سکتی ہے جس کی ایک مستقل سماجی حیثیت ہو اور جس کی قدر و قیمت سماج میں مسلمہ ہو۔ پھر ادب ان اعصابی تشکیلات میں سے ہے جو انسان اور کائنات کے بارے میں علم حاصل کرنے کا ایک وسیلہ بن جاتی ہیں۔ اس لئے ایک اعصابی مریض اور ایک ادیب میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ چاہے ان کی تکلیفیں

ایک جیسی ہی کیوں نہ ہوں۔ کسی چیز کی ماہیت اور اس کی قدر و قیمت دو الگ باتیں ہیں۔ لیکن اگر نفسیات کی مدد سے ادب پارے کی جمالیاتی حیثیت کا تعین نہ ہو سکے تو بھی اگر ادب یا کسی خاص ادب پارے کی ماہیت سمجھنے سے گریز کیوں کیا جائے؟ ”خالص“ نقاد اس حقیقت سے انکار کیسے کر سکتے ہیں کہ مابعد الطبعیات اصل میں طبعیات سے پیدا ہوتی ہے۔ ہمارے بلند ترین ذہنی عوامل کا تعلق پست ترین جسمانی تجربات سے ہوتا ہے اور ہمارا جسم ہمارے ذہن کو تنگی کا ناچ بجاتا رہتا ہے، ادب اور فن کو بس فرد یا گروہ کا ذہنی علاج سمجھ لینا مہمل سی بات ہے۔ لیکن بہر حال ادب کی یہ حیثیت بھی تو ہے۔ نفسیات جمالیات کی اتنی خدمت تو ضرور کر سکتی ہے کہ کسی شاعر کے کلام میں سے ان نظموں کو چھانٹ چھانٹ کے الگ کر دے جو شاعر کو علاج کا کام تو دے گئیں، مگر فنی تخلیقات نہ بن سکیں خالص جمالیاتی تنقید بھی اُسی وقت اپنے جوہر دکھا سکتی ہے، جب پہلے ناچ اور پھر سا الگ الگ ہو چکا ہو۔ ادبی تنقید کے سامنے مسئلہ یہ نہیں کہ نفسیات سے دامن کیسے بچایا جائے۔ اصل سوال یہ ہے کہ ادبی تنقید کے سامنے مسئلہ یہ نہیں کہ نفسیات سے دامن کیسے بچایا جائے۔ اصل سوال یہ ہے کہ ادبی تنقید نفسیات کو ہضم کیسے کرے۔ بہت سے نقادوں کو نفسیات کے نام سے گھبراہٹ ہوتی ہے تو اس کی وجہ یہ نہیں کہ تنقید اور نفسیات ان بل بے جوڑ چیزیں ہیں۔ اس کا سبب داخلی مدافعت ہے، کیونکہ انسان کو یہ حقیقت تسلیم کرنے میں بڑی مشکل پیش آتی ہے کہ نقاست کا منبع و مخرج کثافت ہے۔

۱۹۵۲ء

فرائڈ اور جدید ادب

اس سال ۶۶ مئی کو دنیا بھر میں فرائڈ کی صد سالہ برسی منائی گئی ہے۔ پہلے پچاس سال کے عرصے میں فرائڈ کے نظریات کچھ اس طرح مقبول یا بدنام ہوئے ہیں اور بیسویں صدی کے عالم اور ادب پر ان کا اچھا یا بُرا اتنا اثر پڑا ہے کہ اس کے مخالفین تک اس کی تعریف میں دو ایک لفظ کہنے پر مجبور ہو گئے ہیں۔ یہ تو ہوتی بیسویں صدی میں فرائڈ کی اہمیت۔ لیکن جو مفکر کسی دور میں اتنی اہمیت حاصل کر لیتے ہیں ان کی بد قسمتی یہ ہوتی ہے کہ لوگ ان کے بارے میں سوچنا ہی بھول دیتے ہیں اور سُنی سنائی باتوں پر اعتبار کرنے لگتے ہیں۔ چنانچہ فرائڈ کے بارے میں بھی عام طور سے لوگوں کو بس اتنی بات یاد رہ گئی ہے کہ فرائڈ نے لاشعور دریافت کیا اور جنس کو انسانی زندگی کی تمام سرگرمیوں کا ماخذ بنا دیا۔ لاشعور اور جنس کو ایسی افسانوی شہرت حاصل ہوئی ہے اگویا فرائڈ نے اور کچھ کہا ہی نہ تھا۔ پھر ان دو چیزوں کے بارے میں بھی اس نے جو کچھ کہا ہے اُسے اتنا آسان سمجھ لیا گیا ہے جیسے ان بیانات پر دوبارہ غور کرنے کی ضرورت ہی نہیں۔ غرض فرائڈ کی کتابوں کے بارے میں عام رویہ ایک بے اعتنائی کا ہے۔

اسی طرح فرائڈ کے بارے میں چند اعتراضات بھی مسئلہ حقیقت بن کر رہ گئے ہیں۔ مثلاً ایک گڑھا گڑھا یا اعتراض یہ ہے کہ فرائڈ نے تو ساری زندگی کو جنس بنائے رکھ دیا۔ پہلی بات یہ ہے کہ جنس فرائڈ کی ایجاد نہیں ہے۔ یہ تو ایک حیاتیاتی حقیقت ہے۔ فرائڈ کی جدت تو بس اتنی ہی ہے کہ جو بات اور لوگ کہتے ہوئے گھبراتے تھے وہ اس نے صاف صاف کہہ دی۔ پھر یہ فرائڈ نے کبھی نہیں کہا کہ زندگی میں جنس کے علاوہ اور کچھ ہے ہی نہیں۔ آخر اس کے یہاں جنس اور لاشعور کے علاوہ انا اور فوق الانا کے تصورات بھی تو موجود ہیں۔ اگر زندگی صرف جنس کا کھیل ہوتی تب تو معاملہ بہت آسان تھا۔ ساری پیچیدگیاں، کشائیں اور لطافتیں تو یہیں سے پیدا ہوتی ہیں کہ انسانی زندگی چار چیزوں کے عمل اور رد عمل کا نام ہے۔ لاشعور، انا، فوق الانا اور اصول حقیقت۔ یعنی فرائڈ نے انسانی تہذیب کے عوامل میں اخلاقی اور دوسری قسم کی اقدار کو بھی اتنی ہی اہمیت دی ہے جتنی جنس کو۔ اگر فرائڈ جنس کو وحدہ لا شریک مانتا تو پھر وہ ایسی بات کیوں کہتا کہ موجودہ سماج میں کوئی شخص اپنی ذہنی صحت پوری طرح برقرار نہیں رکھ سکتا۔ ایک تو لوگ ویسے ہی جنس کے نام سے گھبراتے ہیں۔ انہیں زندگی کا ایسا تصور بہت اچھا لگتا ہے جس میں انسان کو جنس کے تسلط سے آزاد کر دیا گیا ہو۔ پھر فرائڈ کے نظریات کی چوٹ براہ راست ہمارے سماجی نظام پر پڑتی ہے۔ اس کی تحقیقات اور تجربات سے یہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ اگر ہمیں بھرپور اور تخلیقی زندگی بسر کرنی ہو تو اپنے معاشی نظام اور اس پر مبنی اخلاقیات کو نیچے سے لے کر اوپر تک بدلتا پڑے گا۔ یہ دوسری چیز ہے جو برسرِ اقتدار طبقوں کو ہراساں کرتی ہے اور وہ لاشعوری طور پر فرائڈ کے خلات تو صوب کی دیواریں کھڑی کرنے لگتے ہیں۔ اسی لئے ان طبقوں کو فرائڈ کے مقابلے میں یونگ بے ضرر معلوم ہوتا ہے۔

اسی خطرے کا ایک اظہار یہ بھی ہے کہ یونگ نے مناظرے بازی کے سلسلہ میں

فرائڈ پر جو آدھے جھوٹے اور آدھے سچے اعتراضات کئے، میں انہیں بے چون و چرا تسلیم کر لیا گیا ہے۔ خصوصاً امریکہ اور انگلستان کے وہ نقاد جو نفسیات کے ذریعے ادب کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ عموماً ایسی ایک طرفہ راؤں کو جوں کے توں نقل کرتے ہیں۔ فرائڈ کے متعلق غلط فہمیاں پیدا کرنے میں انگریزی تنقید اوروں سے بڑھ چڑھ کر حصہ لے رہی ہے۔ مثلاً کہا جاتا ہے کہ فرائڈ کے نزدیک لاشعور قوت کا پوشیدہ سرچشمہ نہیں، بلکہ ردی کی ٹوکری ہے۔ جس میں سماج کے ڈر سے مجبور ہو کے آدمی اپنی گندی خواہشات پھینکتا رہتا ہے۔ مزے کی بات یہ فرائڈ اپنے دوستوں کو یہ مشورہ دیا کرتا تھا کہ شادی اور پیشے کا انتخاب، ان دو چیزوں میں آدمی کو اپنے لاشعور کی پیروی کرنی چاہیے خواہ نتیجہ خراب ہی کیوں نہ ہو۔ آخر مردانگی تو یہی ہے کہ آدمی اپنی تقدیر سے بھاگے نہیں۔ بلکہ اُسے قبول کر لے۔

فرائڈ کے اس بیان کی روشنی میں یہ اعتراض بھی محلِ نظر ہے کہ وہ انیسویں صدی کی (positivism) میں پھنسا رہا گیا اور اُس نے انسان کو ایک مشین سے زیادہ کچھ نہ سمجھایا یہ کہ فرائڈ نے ابدی اور تشائم پرستی کا شکار ہو گیا اور وہ انسان کے لئے کوئی خوشگوار مستقبل نہ دیکھ سکا۔ فرائڈ کے دوسرے نظریے تو الگ رہے۔ اس ایک جملے سے ہی پتہ چلتا ہے کہ اس نے انسان کو چند مقررہ قوانین کے مطابق چلنے والی مشین سمجھی نہیں سمجھا اور نہ انسان کی قوت ارادی سے انکار کیا۔ البتہ اُسے یہ گوارا نہیں ہوا کہ انسانی زندگی کے دُکھ درد سے آنکھیں چرائے اور انسان کو خوشیوں کے ایسے خواب دیکھنا سکھائے جو کبھی پورے نہیں ہوتے۔ مفکر کی حیثیت سے فرائڈ کی عظمت یہی ہے کہ اس نے انسانی الم کو جھٹلائے بغیر انسانی زندگی میں دُکار دیکھا اور دکھایا ہے۔ سچا انسان صرف اُسی کو سمجھا ہے جو بارِ امانت خوشی خوشی اٹھالے۔ فرائڈ نے ایک ایسے نشاط کے امکانات ظاہر کئے ہیں جو الم کو قبول کر لینے سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ قنوطیت نہیں

بلکہ ایسی رجائیت ہے جو غم و نشاط سے ماوریٰ ہے۔ یہ الم پرستی نہیں، زندگی کا المیہ تصور ہے اور سچی دلادری، المیہ تصور سے ہی نکلتی ہے۔ فرائڈ کی بصیرت یونان کے المیہ نگاروں کی بصیرت ہے۔

ایک سائنس داں کو شاعروں کے ساتھ جا ملانا ایک بے ٹنگی سی بات معلوم ہوتی ہے۔ خود فرائڈ بعض دفعہ ادیبوں اور فن کاروں پر فقرے بازی کرنے لگتا ہے۔ ایک طرف تو اُسے شکسپیئر کا سارا کلام حفظ تھا۔ دوسری طرف اُسے فن کاروں سے شکایت تھی کہ یہ لوگ سوچ سمجھ کر بات نہیں کہتے۔ فن کاروں سے فرائڈ کی اس بے اطمینانی کی وجہ بھی بڑی دل چسپ ہے۔ اپنے معاشقے کے دوران میں فرائڈ کو ایک مرتبہ کچھ شبہ ہوا کہ محبوبہ کا دل ایک موسیقار کی طرف مائل ہو گیا ہے۔ یہ شبہ آخر کو بے بنیاد نکلا۔ رشک اور غصے کا زور دکھا کے ختم ہو گیا۔ لیکن دوسرا نتیجہ یہ ہوا کہ فن کاروں کی پوری قوم فرائڈ کی نظروں میں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے رقیب بن گئی۔ اُس کے لئے فن کار تو ”وہ لوگ“ بن گئے اور سائنس داں ”ہم لوگ“۔ فرائڈ کا خیال تھا کہ فن کاروں کو عورتوں کا دل موہ لینے کے ہتھکنڈے خوب آتے ہیں۔ اس کے برخلاف سائنس داں مردہ چیزوں پر تجربے کرتے کرتے خود بھی خشک اور بے رنگ بن جاتے ہیں۔ اس بنیاد پر فرائڈ نے جو موازنے کرنے شروع کئے تو فن کاروں اور سائنس دانوں کو دو قومیں بنا کر رکھ دیا۔ اس میں ستم ظریفی یہ ہے کہ خود فرائڈ انسانی تاریخ کی اُن عظیم ہستیوں میں سے ہے جن کے سلسلے میں فن کار اور سائنس داں کی تفریق بے معنی ہو جاتی ہے اور جن کے کارناموں کو صرف تخلیق ہی کا نام دیا جاسکتا ہے۔

فرائڈ کو ادیبوں سے کتنی ہی چڑھسی، لیکن وہ خود ایک زبردست شاعر تھا۔ اتنی ٹھکی ہوئی نشر کو تو بہت سے مسلہ ادیب بھی نہیں لکھ سکتے۔ اظہار کی صحت اور صفائی تو اس کی نشر کی بدیہی خوبیاں ہیں۔ مجھے تو بعض اوقات اُس کے یہاں شعر کا مزا ملتا ہے۔

کیونکہ اگر شعر کی صفت یہ ہے کہ وہ پڑھنے والے کی توجہ اپنی طرف منقطف کرنے کے بجائے کسی خیال، یا جذبے یا چیز کو آشکار کرے تو فرائڈ کی نثر بعض دفعہ واقعی شعر بن جاتی ہے۔ پھر یہ دیکھئے کہ فرائڈ کے نظریات پر ادب کا کیا اثر پڑا اور فرائڈ نے ادیبوں کو کس طرح متاثر کیا۔ کہا جاتا ہے کہ فرائڈ نے لاشعور دریافت کیا۔ مگر خود فرائڈ یہ کہتا تھا کہ لاشعور میری ایجاد نہیں۔ لاشعور کی حقیقت اور اس کے عوامل سے بڑے شاعروں اور ادیبوں کو ہمیشہ آگاہی حاصل رہی ہے۔ گو انھوں نے سائنس کی زبان میں اس کی تصریح نہیں کی۔

فرائڈ نے انسانی نفسیات کے بارے میں جو نظریات پیش کئے ہیں، ان کا سلسلہ سائنس دانوں سے نہیں ملتا۔ بلکہ سترھویں اور اٹھارویں صدی کے فرانسیسی ادیبوں سے۔ فرائڈ کے معنوی شجرہ نسب میں، افلاطون، شیکسپیئر، لاروش فوکو، دیرر اور نٹشے کے نام آتے ہیں۔ وہ اکثر اپنے نظریوں کی تصدیق کے لئے شیکسپیئر اور دوستوئفسکی کو گواہ کے طور پر پیش کرتا ہے۔ وہ ادیبوں سے بھڑکتا بھی تھا، لیکن لاشعور کے بارے میں ان کی بصیرت کا بھی قائل تھا۔ یہ تو ہوا پرانے ادب سے فرائڈ کا رشتہ۔ بیسویں صدی کے ادب پر فرائڈ کا اتنا گہرا اثر ہے کہ اس سلسلے میں پچھلے پچاس سال کا کوئی دوسرا مفکر اس کی برابری نہیں کر سکتا۔ فرائڈ نے بیسویں صدی کے ادیبوں کو ایک طردِ احساس، بلکہ زندگی کو تجربے میں لانے کا ایک خاص اسلوب بخشا ہے۔ اس سے بڑی بات کسی مفکر کے بارے میں اور کیا کہی جاسکتی ہے۔ اگر فرائڈ نہ ہوتا تو جوئس نہ ہوتا، کافکا نہ ہوتا۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ صاحب یوں فرائڈ پر جتنی چاہے فقرے بازی کریں۔ لیکن فرائڈ کے بغیر خود ان کی شاعری کی یہ شکل نہ ہوتی، جواب ہے۔ پھر بیسویں صدی کی سب سے بڑی پاکم کم سب سے ہنگامہ پرور تحریک (SURREALISM) بھی فرائڈ کے بغیر ناممکن تھی۔ اس کی گروہ کی تخلیق اور سماجی تنقید دونوں اس کی مرہون منت ہیں۔ انگریزی پڑھنے

والے ملکوں کو ابھی پوری طرح اندازہ نہیں ہے کہ اس گروہ نے یورپ کی شاعری کو کس طرح سنبھالا ہے اور اس کے اثر سے آزاد ہونے کے لئے مغربی ادب کو کتنی کش مکش کرتی پڑے گی، یہ سب فرائڈ کا فیضان ہے۔

ادب سے فرائڈ کا جو تعلق ہے وہ صرف ادبی تاریخ کا معاملہ نہیں۔ دیکھنے کی چیز تو یہ ہے کہ پچھلے سو سال سے جو روح ادیبوں میں کام کر رہی ہے وہی فرائڈ میں تھی۔ اور فرائڈ کی جدوجہد کا رخ بھی اُسی طرف تھا۔ جدھر ان ادیبوں کا۔ وہ بوڈیلیر کی مسنوی اولاد میں سے ہے۔ بوڈیلیر کی نظموں کا مجموعہ بدی کے پھول، ششما میں شائع ہوا ہے اور فرائڈ ششما میں پیدا ہوا۔ بالکل ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے بوڈیلیر نے اپنی نظم ”سفر“ میں فرائڈ کے آنے کی پیشین گوئی کر دی ہو۔ فرائڈ نے انسانی نفسیات کے بارے میں جو چیزیں دریافت کیں، انھیں سائنس کی شکل تو ضرور دی۔ اس نے سائنس دانوں کی طرح برسوں تجربات بھی کئے، لیکن سچ پوچھئے تو اس کا عمل بس ایک ہی تھا۔ خود اس کی روح، اس عمل میں وہ انسان کی ایک نئی تعریف اور انسانی تقدیر کا ایک نیا تصور پیدا کرنے کی جدوجہد کر رہا تھا۔ اس کے مطالعہ کا مرکز خود اپنی ذات اور خود اپنی اذیت تھی۔ وہ خود آگاہی کے جہنم میں سے گزرا تھا، اور اس جہنم کے سارے عذاب سہنے کے بعد اس نے انسان کو رہائی اور آزادی حاصل کرنے کی ترکیب بتائی تھی۔ فرائڈ بوڈیلیر کے سچے ”مسافروں“ میں سے ایک تھا جو قعر عمیق کی گہرائیوں میں کود جاتے ہیں۔ چاہے وہاں جنت ہو یا جہنم۔ اس نامعلوم خطہ کی گہرائیوں میں کود جاتے ہیں، تاکہ نئی چیز دریافت کر سکیں۔ ”بوڈیلیر کا قعر عمیق“ فرائڈ کا لاشعور ہے۔ پھر اس ”قعر“ میں فرائڈ بھی وہی کچھ ڈھونڈ رہا تھا جو بوڈیلیر —

”وہ چیزیں جو خالی ہیں، تاریک ہیں، برہنہ ہیں۔“ پھر اس تفتیش کا جو طریقہ فرائڈ نے اپنے تجربات کے ذریعہ ایجاد کیا اُس کی طرف بوڈیلیر اپنی ایک نظم میں پہلے ہی اشارہ کر چکا تھا۔

”اے خدا مجھے ایسی ہمت عطا فرما کہ میں گھن اور بیزاری کے بغیر اپنے دل

اور جسم کا مشاہدہ کر سکیں۔

اس سے آگے چلئے تو فرآئڈ اور بوویلیئر میں ایک اور مماثلت نظر آتی ہے۔ علامتی شاعری کا آغاز بوویلیئر سے ہوتا ہے۔ ادھر علامتوں کے مطالعے کو علم کی حیثیت فرآئڈ نے دی ہے۔ بوویلیئر نے دنیا کو "علامتوں کا جنگل" کہا تھا۔ فرآئڈ نے انسان کے دماغ میں علامتوں کا بسفل دیکھا۔ بوویلیئر سے شروع ہونے والی ادبی روایت اور فرآئڈ سے شروع ہونے والے نفسیات کے علم دونوں نے علامات کو انسانی زندگی اور تجربے کے سمجھنے کا ذریعہ بتایا ہے۔ ان دونوں کا انحصار علامات پر ہے۔ اگر بیسویں صدی میں ادب اور نفسیات ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ چلے ہیں تو ایسا ہونا ناگزیر تھا، آخر جدید ادب اور فرآئڈ کے درمیان ایک اور چیز بھی تو مشترک ہے۔

راں بو کا نعرہ تھا "زندگی کو بدل لو"۔ یہ نعرہ گویا سارے نئے ادب کا عنوان ہے۔ اس ادب کا بھی جو بظاہر ادب برائے ادب کا حامی ہے۔ فرآئڈ بعض جگہ یہ کہتا معلوم ہوتا ہے کہ انسانی زندگی نہیں بدل سکتی، اور انسان کو انھیں جھیلیوں میں پھنسنے رہنا ہے۔ لیکن فرآئڈ کی ساری کاوشوں کے پیچھے بنیادی تحریک یہی تھی کہ انسان کی زندگی میں تخلیقی قوت کس طرح آئے، مادہ انسان کو اپنی زندگی پر اختیار کس طرح حاصل ہوا اور بوویلیئر والی روایت سے متعلق شاعروں اور ادیبوں کی طرح وہ بھی اسی نتیجہ پر پہنچا کہ انسانی زندگی میں اصلی اور حقیقی تبدیلی وہی ہے جو اندر سے واقع ہو۔

یہ کچھ صوفیوں کی سی باتیں ہیں۔ لیکن آخر میں فرآئڈ کی بصیرت شاعروں اور فلسفیوں کی بصیرت سے جا ملتی ہے۔ ویسے فرآئڈ کہا کرتا تھا کہ میں تو سائنس داں ہوں، فلسفی نہیں، میری تحریروں میں سے کوئی فلسفہ حیات اخذ نہ کرو۔ لیکن فرآئڈ کو انسانی تاریخ میں جو اہمیت حاصل ہے اس کا دارومدار نفسیات کے چند نظریات پر نہیں۔ ان نظریات پر تو بیس اعتراض ہو سکتے ہیں۔ ممکن ہے دس پانچ سال میں فرآئڈ کے نظریات ازکار رفتہ

ہو کے رہ جائیں۔ لیکن جس چیز نے اُسے اتنی زبردست حیثیت بخشی ہے اور جو اُسے انسانی فکر کی تاریخ میں ہمیشہ زندہ رکھے گی وہ انسانی زندگی کے حقائق کو تسلیم کرنے کی ہمت اور ان کی بنا پر ایک اعلیٰ اور دلاورانہ تصور حیات تخلیق کرنے کی اہلیت ہے۔

اسی لئے میں یہاں فرائڈ کے اُن نظریات سے بحث نہیں کروں گا جو دیسے بھی نام سے مشہور ہو چکے ہیں بلکہ یہ دکھاؤں گا کہ ان نظریات کی مدد سے انسانی زندگی کا کیا تصور مرتب ہوتا ہے اور یہ تصور فلسفہ زیست (EXISTENTIALISM) سے کتنا قریب ہے۔

انسانی زندگی سے متعلق پہلی بات تو فرائڈ کے یہاں سے یہ برآمد ہوتی ہے کہ چھوٹی سے چھوٹی چیز بھی بے معنی نہیں۔ انسان کوشش کرے تو بھی کوئی بات ایسی نہیں کہہ سکتا جو سراسر مہمل ہو۔ بعض اوقات آدمی کے بڑے بڑے کارنامے اس کی شخصیت کے متعلق اتنا کچھ نہیں بتا سکتے جتنا ایک معمولی سی غلطی بیان کر کے رکھ دیتی ہے۔ چنانچہ انسان کے چھوٹے سے چھوٹے کام میں اس کی پوری زندگی سما جاتی ہے۔ زیست کا ہر لمحہ انسان کو دعوت مبارزت دیتا ہے۔ انسان کو ہر لمحے زندگی اور موت کے درمیان فیصلہ کرنا پڑتا ہے۔ ہر گھڑی انسان اپنے آپ کو بنانا یا بگاڑتا ہے۔ آزادی حاصل کرتا ہے۔ یا لاشعور کی غلامی میں بے دست و پا ہو کے رہ جاتا ہے۔ فرائڈ کے نزدیک زندگی لمحات کے ایک بے معنی تسلسل کا نام نہیں بلکہ یہ تو اپنے آپ کو تخلیق کرنے کا ایک کبھی نہ ختم ہونے والا عمل ہے۔ ایک مسلسل جدوجہد ہے۔ انسان بنا بنا یا پیدا نہیں ہوتا۔ بلکہ اپنے آپ کو بناتا ہے۔ ہر لمحے اور اپنے آپ کو تخلیق کرنے کا طریقہ ہے موت اور زندگی کے درمیان انتخاب۔ یہ انتخاب کبھی تو شعوری طور پر ہوتا ہے۔ کبھی لاشعوری طور پر۔ بہر حال ہر انتخاب انسان کی پوری زندگی پر اثر انداز ہوتا ہے۔ کوئی انتخاب تو نئی زندگی بخشتا ہے، اور کوئی انتخاب موت کی طرف لے جاتا ہے۔ اصلی چیز یہ ہے کہ آدمی انتخاب کی ذمہ داری قبول کرے۔

انسان کی ذمہ داری اور انتخاب کا تصور انیسویں صدی کی میکا نیکیت سے کوسوں دور ہے۔ اور فلسفہ تربیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ لیکن انتخاب کی دشواریوں کا جتنا احساس فرائیڈ کو تھا اتنا بہت ہی کم مفکروں کو ہو گا۔ فرائیڈ کہتا ہے کہ انسان کی بنیادی خواہش یہ ہے کہ لذت یا خوشی حاصل کرے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ اس چیز کا انتخاب کیا جائے جس سے خوشی حاصل ہو۔ لیکن بعض اوقات انسان غلط چیز انتخاب کرتا ہے۔ اور کبھی کبھی تو اس میں انتخاب کرنے کی اہلیت ہی باقی نہیں رہتی۔ انتخاب کے معاملے میں سب سے پہلی مزاحمت تو سماج کی طرف سے ہوتی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ جس چیز سے آدمی کو خوشی کے حصول کی توقع ہے، وہ سماج کی نظروں میں بھی اچھی ہو۔ پھر سماج بہت سی بیجا پابندیاں بھی عائد کرتی ہے۔ چنانچہ انتخاب کی ذمہ داری قبول کرتے ہوئے سب سے پہلے تو آدمی کی سماج سے ٹکرا ہوتی ہے۔

پھر انسانی تعلقات کے اندر ہی کچھ ایسی بات ہے جو ہماری خوشی میں زہر ملا دیتی ہے۔ بعض دفعہ تو یہ دیکھنے میں آتا ہے کہ دوسروں سے تعلقات جتنے قریبی ہوں گے اُن سے اتنی ہی زیادہ اذیت پیدا ہوگی۔ لاروش فوکو نے فرائیڈ سے پہلے کہہ رکھا ہے۔ "بعض دفعہ محبت کے نتائج دہی ہوتے ہیں جو نفرت کے۔ یہ انسانی زندگی کا عجیب و غریب تضاد ہے۔ دوسروں کے بغیر ہمیں کسی قسم کی مسرت حاصل نہیں ہو سکتی۔ لیکن یہ لوگ ہی ہمیں اذیت پہنچاتے ہیں۔" بقول سارتر "جہنم کے معنی ہیں دوسرے لوگ۔"

انتخاب کے راستے میں آخری اور سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔ انسانی فطرت کا بنیادی دورنگا پن۔ انسان ایک مجموعہ اضداد ہے۔ اُسے دو چیزیں بیک وقت اپنی اپنی طرف کھینچتی ہیں۔ محبت اور نفرت، موت، اور زندگی، تخلیق اور تخریب۔ یہ دو رجحانات انسان کے اندر ایک ساتھ عمل کرتے ہیں، اور وہ ایک ساتھ دو طرف چلنا

چاہتا ہے۔ چنانچہ اس کھنچا تانی میں کبھی تو اس کے ٹکڑے اڑ جاتے ہیں، کبھی وہ مفلوج ہو کے رہ جاتا ہے۔ غرض دونوں صورتوں میں موت کی قوت اُسے اپنا لقمہ بنا لیتی ہے۔ شاید فطرت کا تقاضا بھی یہی ہے کہ آدمی اپنے آپ کو موت کے حوالے کر دے۔ فرانڈ نے عربی کی مشہور نقل کی ہے *كُلُّ شَيْءٍ يَكْرُجُ إِلَى أَصْلِهِ*۔ چنانچہ زندگی ہمیشہ موت کی طرف جاتی ہے۔ جاندار چیز سی بے جان بننا چاہتی ہیں۔ کیونکہ وجود کی اصل عدم ہے۔ ویسے بھی انسان کے لئے تخریبی جبلتوں کے جنگل سے بچنا مشکل ہے کیونکہ زندگی کچھ قدامت پسند واقع ہوئی ہے اور جو چیز ایک دفعہ ہو چکی ہے وہ اپنے آپ کو دہرائنا چاہتی ہے۔ چنانچہ آزادی سے مستقبل کی طرف بڑھنے کی بجائے انسان بار بار ماضی کی طرف لوٹتا ہے، اور ماضی کو چھوڑنا نہیں چاہتا۔ جس چیز سے ایک دفعہ لذت حاصل ہوئی ہے وہ مطالبہ کرتی ہے کہ اس کا اعادہ ہوتا رہے۔ اس طرح انسان ماضی کے جال میں پھنس جاتا ہے، اور مستقبل یا نئی زندگی بخشنے والے انتخاب کی طرف نہیں چل سکتا۔ خیر یہ تو ہوا۔ لیکن انسانی معاملات اس سے بھی زیادہ پیچیدہ شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ انسان حقیقت کو پہچاننے کی ایسی اہلیت نہیں رکھتا جو ہمیشہ اس کا ساتھ دے۔ بعض اوقات وہ سائے کو بھی کھوس چیز سمجھ بیٹھتا ہے۔ چنانچہ ماضی کے اعادہ کے ضمن میں بھی انسان حقیقی ماضی اور غیر حقیقی ماضی کے درمیان تمیز نہیں کر سکتا۔ اسے پتہ نہیں چلتا کہ جو کچھ ہوا وہ کیا تھا۔ اور جو کچھ ہو سکتا تھا وہ کیا۔ یعنی انسان کی آرزوئیں اور حسرتیں اس کے لئے واقعات کا درجہ اختیار کر لیتی ہیں، اور وہ سائے کے نیچے سرگرداں پھرنے لگتا ہے۔ اس طرح لذت کی تلاش اذیت پر ختم ہوتی ہے۔ اور خوشی کے بجائے دکھ ملتا ہے۔ ہم بے خبری کی حالت میں اپنے آپ سے لڑتے ہیں۔ خود اپنے آپ کو اذیت پہنچاتے ہیں کیونکہ ایسے عالم میں ہم ماضی کے غلام ہوتے ہیں۔ اور ماضی بھی وہ جو شاید حقیقی نہیں ہوتا۔ اس طرح ہم خود اپنے انتخاب کے ذریعے اپنے

آپ کو تخریبی جبلتوں کے رحم و کرم پر چھوڑ دیتے ہیں۔ یہ ہے عام طور سے انسانی زندگی کا نقشہ۔ یہ تصور ہمیں بو ویلیئر کے یہاں بھی ملتا ہے۔ چنانچہ وہ ایک نظم میں کہتا ہے:۔

میں ہی زخم ہوں اور میں ہی خنجر
میں ہی طمانچہ ہوں اور میں ہی رخسار
میں ہی شکار ہوں اور میں ہی جلاد

آپ کہیں گے کہ فرائڈ نے انسان کی جو تصویر پیش کی ہے، وہ تو بہت ہی ڈراؤنی ہے۔ اس سے تو بہتر تھا کہ فرائڈ نے اپنا کام کیا ہی نہ ہوتا۔ کیونکہ اس نے تو انسان کے لئے کوئی اُمید چھوڑی ہی نہیں، لیکن انسان کی اصلی مصیبت تو اس کا شعور ہے۔ اپنے حیاتیاتی ارتقاء کے ضمن میں اس نے شعور پیدا کر لیا ہے تو اس کا بوجھ اٹھانا ہی پڑے گا۔ بیسویں صدی میں انسان کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ یہی ہے کہ انسان یا تو اپنی حقیقت کو تسلیم کر لے اور اس حقیقت میں سے تخلیقی قوت نکالے۔ ورنہ فنا ہو جائے۔ فرائڈ بھی فی الحقیقت یہی کہتا تھا کہ انسان دُکھ درد سے نجات نہیں پاسکتا۔ مگر وہ ایک ایسی چیز حاصل کر سکتا ہے۔ جو مسرت سے ماوری ہے۔ یعنی آگاہی، وہ آگاہی جسے شکسپیئر نے ”پختگی“ کا نام دیا ہے۔

فرائڈ کوئی جلیبا نہیں تھا۔ اس نے انسان کو یہ اُمید نہیں دلائی کہ نفسیاتی تحلیل کے ذریعے دنیا جنت بن سکتی ہے۔ اس نے تو بس اتنا کہا ہے کہ اس عمل کی مدد سے غیر شعوری دُکھ کو شعوری دُکھ میں تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ یہ بظاہر چھوٹی سی بات معلوم ہوتی ہے۔ لیکن دراصل انسان کا سارا فلسفہ، سارا ادب بس یہی کہتا ہے۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ آگاہی ایک ایسا بارِ امانت ہے جسے

اُٹھائے بغیر انسان انسان نہیں رہ سکتا۔ فرائڈ انسان کی بلندی اسی میں دیکھتا ہے کہ یہ بار اُٹھالیا جائے۔ اس کے نزدیک آزادی یہی ہے کہ انسان اپنی مجبوری کا شعور حاصل کرے۔

یہ الم پرستی نہیں بلکہ ولادری ہے۔ فرائڈ نے تو انسانی وقار کی گواہی دی ہے۔ اس نے انسان کو ایک ایسی ہستی سمجھا ہے۔ جو خود اپنی تخلیقی قوت کے ذریعے اپنے آپ کو بتاتی ہے۔ فرائڈ نے اگر کسی چیز پر بھروسہ کیا ہے اور اس کا ایمان کسی چیز پر ہے تو انسان کی تخلیقی قوت پر۔ اس سچے مسافر نے قسریٰ قیاس غول نہ لگا کر یہ نئی چیز نکالی ہے +

تنقید کا فریضہ

(موجودہ حالات میں)

آج کل ہمارے ادب پر جو موت یا کم سے کم جمود طاری ہے، اول تو اس کی فکر ہی کسے ہے۔ اپنے مرنے جینے سے لوگ بے پروا ہیں تو بچا پنے ادب کی تیمارداری کون کرے؟ ادب کی جو حالت بھی ہو گئی ہو، عام مدیہ تو یہ ہے کہ ”سب چلتا ہے۔“ بعض وقت لوگ یہ کہہ کر اپنے آپ کو مطمئن کر لیتے ہیں کہ ادب کی یہ حالت ہمیشہ تو رہے گی نہیں، کبھی نہ کبھی تو کوئی بڑی تخلیقی تحریک نمودار ہوگی ہی۔ لیکن سوال یہ ہے کہ محض انتظار میں بیٹھے رہنے سے یا ”مولا بیچ“ کرتے رہنے سے تبدیلی کیسے واقع ہو جائے گی؟ پھر یہ کیا ضروری ہے کہ جو اندرونی تحریکات ادب کے ذریعہ ارتقاع پاتی ہیں، وہ تھوڑے دن قید میں رہنے کے بعد ادب ہی کے ذریعے اپنا اظہار کریں۔ ممکن ہے وہ کوئی ایسا راستہ اختیار کریں جس کے نتائج ہماری اجتماعی زندگی کے لئے بھی خوشگوار نہ ہوں۔ اچھا فرض کیجئے کہ ادب اپنے آپ سے اپنے آپ زندہ ہو جائے گا، لیکن محض ادب کی مقدار بڑھ جانے سے ادب کے معیار میں کیا فرق آئے گا۔ اس کے متعلق ابھی سے کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ بہر حال کچھ لوگ ابھی اُسید کے سہارے زندہ ہیں۔

بعض لوگ تھوڑا ذوقی کہہ کر ادب میں جان ڈالنا چاہتے ہیں، ان کا مشورہ ہے کہ جمود کو توڑنے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ لکھا جائے، لیکن قصہ تو یہی ہے کہ اگر لوگ لکھ سکتے تو انھیں مشورے ہی کی کیا ضرورت تھی۔ سارا سوال تو یہی ہے کہ لوگ لکھ کیوں نہیں سکتے؟ اور اگر لکھتے ہیں تو سطحی قسم کی باتیں کیوں کرتے ہیں؟ بلکہ حال اتنا عراب ہو گیا ہے کہ اب تو عموماً لوگوں سے غیر زبانوں کا بھی اچھا ادب نہیں پڑھا جاتا۔ اب سے پانچ سات سال پہلے اور کچھ نہیں تو دکھا دے کے لئے ہی مغربی مصنفوں کا نام لے دیا کرتے تھے۔ لیکن آج کل تو یہ بات شائستگی کے خلاف سمجھی جاتی ہے۔ جب ہمارا ذہن ادب سے اس حد تک ڈرنے لگا ہو تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ادبی جمود کا مسئلہ ادبی نہیں رہا۔ بلکہ نفسیاتی بن گیا ہے، یا اجتماعیات کے تحت آتا ہے۔ یہ محض ادبی تعطل کا معاملہ نہیں۔ بلکہ ہر قسم کے ادبی تجربے سے بچنے، گھبرانے اور ڈرنے کی بات ہے۔ کہتے ہیں کہ بیمار عضویاتی نظام کو اپنے مریضانہ فعل کی ایسی عادت پڑ جاتی ہے کہ پھر اسے تندرستی یا نئی قوت کی سہارا نہیں رہتی۔ یا تو تندرستی سے بچتا رہتا ہے۔ یا پھر پورا نظام ہی ٹوٹ جاتا ہے۔ یہی حال ہمارے ادبی شعور کا ہو گیا ہے۔ ہمارے یہاں غیر ملکوں کا ادب یا تو پڑھا ہی نہیں جاتا یا پڑھا جاتا ہے تو اس کا کوئی اثر ہی نہیں ہوتا۔ ہمارا شعور تو قلعہ بند ہو کے بیٹھ گیا ہے۔ نہ تو ہتھیار ڈالنے کی ہمت ہے نہ باہر نکل کے لڑنے کی۔ آج کل ہماری جو بھی ادبی سرگرمیاں ہیں۔ ان کا مقصد یہ ہے کہ اپنے تعطل کی حفاظت کی جائے۔ اس ادب کی حیثیت ایک اعصابی علامت کی سی ہے۔ چپ رہیں تو بے چینی پیدا ہوتی ہے۔ اپنا پورا پورا اظہار کریں تو لا شعور کے خوفناک تجربات سامنے آتے ہیں۔ جس سے ذہنی سکون میں خلل پڑتا ہے۔ گوئم مشکل و گرنہ گوئم مشکل۔ ہم دونوں پریشانیوں سے اپنی سطحی ادبی سرگرمیوں کی مدد سے بچ جاتے ہیں۔ جو چیز بظاہر ادبی جمود معلوم ہوتی ہے وہ دراصل

اپنی حقیقت سے زندگی کے مطالبات سے بھاگنے اور جان چرانے کی کوشش کی ہے۔ زندہ رہنے کی ذمہ داریوں سے چھٹکارا پانے کا ذریعہ ہے۔ زندگی کے مسائل کا ایک مریضانہ حل ہے۔ ہماری ادبی شخصیت ایک مریضانہ نظام ہے جس نے اپنے گرد مدافعت کی دیواریں کھڑی کر رکھی ہیں۔ اس وقت ”لکھو اور لکھو“ کا مشورہ دینا بالکل ایسا ہی ہے جیسے کسی اعصابی مریض سے کہا جائے کہ روز صبح کو دو سیل پیدل چل لیا کرو، ٹھیک ہو جاؤ گے۔ جس کو واقعی ادب کہا جاسکے وہ تو اس وقت تک پیدا نہیں ہو سکتا جب تک کہ یہ اندرونی مدافعت کی دیواریں نہ ہٹ جائیں۔

تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے ادیب انفرادی یا اجتماعی حیثیت سے اپنی تحلیل نفسی کرائیں؟ ادب کو سمجھنے کے لئے نفسیات سے مدد لینے کے باوجود میں ایسا نفسیات پرست نہیں بنا ہوں کہ ایسا مہل اور مضحکہ خیز مشورہ دوں۔ سب سے بڑی نفسیاتی تحلیل تو معاشرے کی اندرونی تبدیلیاں ہیں۔ ان تبدیلیوں کے ساتھ بیسیوں قسم کی مدافعتیں اپنے آپ سے اپنے آپ ختم ہو سکتی ہیں۔ لیکن اس سے قطع نظر خود ادب کے دائرے میں بھی ایک ایسی چیز موجود ہے جو کسی نہ کسی حد تک ان دیواروں کو گرا سکتی ہے جو تخلیق کا راستہ روکے کھڑی ہیں۔ میرا مطلب تنقید سے ہے۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ بات تنقید کے فریضے میں شامل بھی ہے یا نہیں۔ اس سے آگے بڑھ کر آپ یہ بھی پوچھ سکتے ہیں کہ آخر تنقید کا فریضہ ہے کیا؟ ادب پاروں کو بھنبا، ان کی قدر و قیمت کا تعین، تخلیق کے عمل کی تفتیش؟۔ اتفاق سے یہ سب فرائض تنقید انجام دے چکی ہے، البتہ مختلف زبانوں میں زور مختلف باتوں پر رہا ہے۔ تنقید کا فریضہ کیا ہو اور کیا نہ ہو، اس سلسلہ میں کوئی مطلق اور مجرد قسم کا قانون نہ تو بنایا جاسکتا ہے اور نہ بنانا چاہیے۔ اس کا انحصار تو دراصل زمان و مکان کی مخصوص کیفیت پر ہے۔ جو تنقید محض مدرسوں کا ایک کھیل ہے اور

زندہ حقیقتوں سے دامن بچا کر خود اپنے آپ میں لگن رہتی ہے۔ اس سے تو خیر ہمیں کوئی مطلب نہیں ہے۔ کیونکہ اس سے ادب پر کوئی اثر نہیں پڑتا، یہاں تو ہمیں صرف اس تنقید سے سروکار ہے جو زندہ تخلیقی سرگرمیوں سے کسی نہ کسی قسم کا تعلق ضرور رکھتی ہے۔ چاہے موافقت کا چاہے مخالفت کا۔ ایسی تنقید چونکہ براہ راست تخلیقی سرگرمیوں کا ایک حصہ بن جاتی ہے۔ اس لئے اس کا فریضہ ہر زمانے میں مختلف ہوتا ہے۔ اگر سماج اندرونی طور پر ہم آہنگ اور مربوط ہو تو صرف ”واہ وا“ سبحان اللہ“ کہہ کر ہی تنقید کسی ادب پارے کا درجہ متعین کر سکتی ہے۔ اگر سماج میں کوئی مربوط نظام اقدار باقی نہ رہا ہو تو پھر تنقید کو ادب پاروں سے توجہ ہٹا کر خود ادب کی اہمیت کا تعین کرنا پڑتا ہے۔ اگر سماج میں ادب باقی دوسری سرگرمیوں سے بالکل ہی الگ ہو کے رہ جائے تو ایسی حالت میں تنقید ادب کی قدر و قیمت کا سوال بھی چھوڑ کر ادب کی تخلیق کے عمل کا مطالعہ کرنے لگتی ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر تنقید تخلیقی سرگرمیوں سے اپنا تعلق برقرار رکھنا چاہتی ہے تو ہر دور میں اس کا فریضہ مختلف ہوگا۔ ہمارے یہاں ادب کے بارے میں کبھی کبھار مضمون تو لکھے جاتے ہیں، لیکن یہ کوئی نہیں سوچتا کہ تنقید کیا چیز ہے۔ اور کیسی ہونی چاہیے۔ بفرض محال اس قسم کا سوال کسی کے ذہن میں پیدا ہو تو بھی اس وقت تنقید کی کوئی تجریدی تعریف معلوم کرنے سے کام نہیں چلے گا۔ اصل چیز تو یہ ہے کہ آج کل ادب کی جو حالت ہو رہی ہے اور ادب کو جو مسائل درپیش ہیں ان کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے کہ اس وقت وجود کو توڑنے کے لئے تنقید کیا کر سکتی ہے۔ تنقید کو شطرنج بنانا ہے تب تو بات دوسری ہے۔ لیکن اگر تنقید تخلیقی سرگرمیوں کا ایک حصہ بن سکتی ہے تو پھر موجودہ ادبی صورت حال کو نظر انداز کر دینے کے بعد تنقید کا کوئی فریضہ باقی نہیں رہ جاتا۔

خیر، اس سوال پر غور کرنے سے پہلے یہ دیکھنا چاہئے کہ ۱۹۳۶ء سے لے کر

۱۹۳۵ء تک تنقید کا فریضہ کیا رہا ہے۔ اور اسے کس طرح سراغ نام دیا گیا دیکھئے ۱۹۳۵ء کی تخصیص میں نے اس لئے کی کہ نئے ادب کی تحریک اس وقت تک اپنی معراج کو پہنچ کر رو رہی ہو چکی تھی) سلسلہ میں نئے ادیب نئے موضوعات اور نئے اسالیب بیان لے کر آئے تھے جن میں سے بعض اُردو کے لئے بالکل اجنبی تھے۔ بظاہر ہے کہ ایسی چیزوں کی مخالفت ہوتی ہی چاہئے اس کے علاوہ سلسلہ تک اُردو کی نظر اور نثر دونوں بحیثیت مجموعی مڑ چکی تھیں۔ اتنا بال یا پریم چند یا حسرت موہانی جیسے دو ایک آدمیوں کی موجودگی پورے ادب کی زندگی کا ثبوت نہیں ہے۔ چنانچہ وہ زمانہ بھی جمود کا تھا اور لوگ نئی زندگی سے گھبراتے تھے۔ ایسے زمانے میں تنقید کا فرض یہ تھا کہ نئے ادبی اصولوں کی تشریح کرے اور نئی تحریک کو قدم جمانے میں مدد دے۔ اس نو دس سال کے عرصے میں چلے اچھی تنقید پیدا ہوئی ہو یا بُری۔ بظاہر تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ اپنے مقصد میں کامیاب رہی کیونکہ نیا ادب مخالفت پر بڑی جلدی غالب آگیا اور اس طرح کہ پُرانے ادب کو اپنے پیچھے چھپا لیا۔ لیکن دراصل یہ کامیابی حالات کی تھی۔ نیا ادب خاص نفسیاتی ضرورتوں کے ماتحت پیدا ہوا تھا، اس لئے فوراً ماحول پر چھا گیا۔ دوسرے جو لوگ نئے ادب کے مخالف تھے، ان میں خود جان نہیں تھا اور نہ وہ نئے ادب کے مخالف تھے، ان میں خود جان نہیں تھی اور نہ وہ نئے ادب کے بنیادی اصولوں سے واقف تھے۔ بہر حال نئے ادب کے اقتدار میں تنقید نے بھی تھوڑی بہت مدد ضرور کی۔ خیر، یہاں تک تو یہ تنقید اپنے فرض سے سبکدوش ہوئی لیکن اس وقت اہم تر سوال یہ ہے کہ اس تنقید نے اپنا فرض ادا کرنے سے جان چرائی تو کیوں اور کس طرح؟ کیونکہ آج کل کا ادبی جمود بڑی حد تک اسی تنقید کی کوتاہیوں کا مرہون بنتا ہے۔

اس تنقید کا ایک عیب اب کچھ دن سے لوگوں کو نظر آنے لگا ہے۔ یہی نو دس

سال تک ہر قسم کے نئے ادیبوں کی تعریف ہی تعریف ہوتی رہی ہے اور اس معاملے میں کسی طرح کے امتیازات ملحوظ نہیں رکھے گئے۔ لیکن میں اس بات کو بھی اتنا برا نہیں سمجھتا۔ اگر تعریف سے لکھنے والوں کا حوصلہ بڑھتا ہو یا نئے خیالات کو اپنے استحکام میں مدد ملتی ہو تو جانب داری اور مبالغہ آرائی میں بھی کوئی مضائقہ نہیں۔ سلسلہ یا سلسلہ تک یہ بات ضروری بھی تھی، کیونکہ نئے ادب کو اپنی جگہ بنانی تھی لیکن مبالغہ آرائی اس وقت بھی جاری رہی۔ جب تخلیقی تحریک ٹھنڈی پڑ چکی تھی۔ شروع شروع میں تو تنقیدی کام بھی انھیں لوگوں نے کیا جو تخلیقی کام کر رہے تھے بہت سے نئے شاعروں اور افسانہ نگاروں نے اپنی اپنی کتابوں کے دیباچے خود ہی لکھے یا ایک شاعر نے دوسرے شاعر پر لکھا، یعنی یہ لوگ اپنا یا اپنے ادبی اصولوں کا تعارف خود ہی کر رہے تھے۔ اس وقت تو قصہ ہی یہ تھا کہ جب تک ان اصولوں کو تسلیم نہ کر لیا جائے، لکھنے والوں کی پذیرائی ہو ہی نہیں سکتی تھی اس لئے تنقید کا زیادہ زور اصولوں کی تشریح پر صرف ہوتا تھا، لکھنے والوں کی تعریف پر نہیں۔ لیکن جب نئے ادب کو بڑھنے والوں نے قبول کر لیا تو پھر تنقید کا کام الگ ہو گیا، اور نقادوں کا ایک علیحدہ طبقہ وجود میں آ گیا۔ تخلیقی کام کرنے والوں نے تو نئے اصول کسی اندرونی ضرورت کی بنا پر اختیار کئے تھے، اس لئے وہ برا بھلا آیا تھوڑا بہت تو انھیں سمجھتے ہی تھے۔ نقادوں کو ایک بنی بنائی اور ڈھلی ڈھلائی چیز ہاتھ آئی۔ چنانچہ انھوں نے اپنا فرض سمجھا کہ جہاں بھی یہ اصول کام کرتے نظر آئیں۔ فوراً تعریف کر دیں۔ اس سے بحث نہیں کہ اصول کام کس طرح کر رہے ہیں۔ نقادوں نے ان اصولوں کو اندر سے نہیں باہر سے دیکھا تھا۔ انھیں کچھ پتہ نہیں تھا کہ یہ اصول تخلیقی قوت کس طرح بن سکتے ہیں۔ چنانچہ نقادوں کا نقطہ نظر نامیاتی نہیں بلکہ میکانیکی تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہمارے ادیبوں کی تخلیقی قوت کمزور پڑتی چلی گئی اور نقادوں کو آٹھ دس سال تک خبر بھی نہ ہوئی۔

وہ قصیدہ گوئی کا فرض بڑے خلوص اور نیک نیتی کے ساتھ ادا کرتے رہے۔
 اس خوش اعتقادی کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ سگمہ کے بعد جن لوگوں نے
 شاعری یا انساہنگاری شروع کی۔ ان میں بڑی تعداد ایسے لوگوں کی تھی جنہوں نے
 انگریزی میں ایم۔ اے کیا تھا۔ مغربی ادب سے ان کی واقفیت محدود اور ناقص تھی۔
 مگر بہر حال براہ راست ضرورت تھی۔ انہیں اپنے تخلیقی کام میں جتنی بھی کامیابی
 حاصل ہوئی۔ اُسے جمال ہم نشیں کا اثر سمجھئے۔ اس کے برخلاف ہمارے نئے نقادوں
 میں بڑی تعداد ایسے لوگوں کی ہے، جنہوں نے اُردو میں ایم۔ اے کیا ہے انہوں نے
 نقاد بننے کے لئے انگریزی میں تنقید کی کتابیں تو ضرور محنت سے پڑھی ہوں گی۔
 اس میں مجھے ذرا بھی شک نہیں، لیکن مغرب کے تخلیقی ادب سے ان کی واقفیت
 واجبی ہی واجبی تھی۔ نقاد بننے کے لئے انہوں نے اتنا ہی کافی سمجھا کہ تنقید کی کتابیں
 پڑھ لی جائیں۔ براہ راست مغربی ادب سے تعلق نہ ہونے کی وجہ سے ان لوگوں کے
 ادبی شعور کی تربیت نہ ہو سکی۔ چنانچہ اصول بازی تو انہوں نے تخلیقی کام کرنے
 والوں سے بھی زیادہ کی، جن مغربی مصنفوں کا اُردو کے نئے ادیبوں پر اثر پڑا ہے
 (یعنی نقادوں کے خیال میں) ان کی لمبی چوڑی فہرستیں بھی بنائیں نئے علوم کے نام
 اور اصطلاحی الفاظ بھی وقتاً فوقتاً استعمال کئے۔ لیکن تخلیقی ادب سے الگ رہنے کی وجہ
 سے ادب کا احساس نہ تو ان میں آیا اور نہ اپنے پڑھنے والوں میں پیدا کر کے تربیت یافتہ
 ادبی شعور کے بغیر کسی ادب پارے کی قدر و قیمت کا تعین ممکن نہیں۔ اس باب میں
 یہ لوگ سخت ناکام رہے۔ چنانچہ ان کی تعریفوں نے ادیبوں اور پڑھتے والوں دونوں
 میں خود اطمینانی پیدا کر دی۔ ادیبوں نے سمجھا کہ جتنی کاوش ہم نے کر لی اتنی کافی ہے۔
 بقول نقادوں کے اب تو اُردو ادب میں ہمارا نام ہمیشہ زندہ رہے گا۔ دوسری طرف
 پڑھنے والوں نے سمجھا کہ جب نقاد تک ان لوگوں کی تعریف کر رہے ہیں تو یہ لوگ

واقعی اچھا ہی لکھ رہے ہوں گے۔ اس لئے انھوں نے بھی ادیبوں سے کوئی مطالبہ کرنا چھوڑ دیا۔ نقادوں کی تعریفوں سے جو ذہنی کاہلی ہر طرف پیدا ہوئی ہے۔ اس کی ایک چھوٹی سی مثال لیجئے۔ ن۔م۔راشد نے اپنی نظم ”ایران میں اجنبی“ کے حصوں کا نام کینیٹور رکھا ہے۔ نقادوں اور پڑھنے والوں دونوں کو تسلی اتنی بات سے ہو گئی کہ ایڑا پاؤں نہ دے بھی اپنی نظم کے حصوں کو یہی نام دیا ہے۔ بہت ہوا تو کسی کو ڈانٹے کا بھی خیال آگیا۔ لیکن یہ بات آج تک کسی نے نہیں پوچھی کہ آخر کینیٹو کیا بلا ہے۔ اس کی کیا خصوصیات ہیں۔ اگر پہلا ”کینیٹو“ کے بجائے ”بہ“ حصہ کہہ دیا جائے تو کیا فرق پیدا ہوتا ہے؟ بس یہ سمجھ کے سب چپ ہو گئے کہ انگریزی کا لفظ ہے، کوئی اچھی ہی چیز ہوگی۔ ہمارے یہاں حال یہ ہو گیا ہے کہ انگریزی لفظ کے پردے میں آپ جو چاہے لکھتے۔ سب چل جائے گا۔ بلکہ نقاد لوگ اس کی تعریف بھی کر دیں گے۔

ہمارے ادیب ہوں یا نقاد سب کی خرابی یہی رہی ہے کہ انھوں نے مغربی ادب سے کچھ سیکھا تو ضرور، لیکن اتنا ہی سیکھا جتنا پہلی نظر میں پتے پڑا۔ بڑے مزے کی بات ہے کہ آزاد نظم ہمارے یہاں پچھلے پندرہ سال سے لکھی جا رہی ہے۔ لیکن آج تک عام طور سے ”مینک درس“ اور ”فری درس“ میں کوئی فرق نہیں محسوس کیا جاتا۔ یا پھر افسانوں کا حال دیکھئے۔ نقاد کہتے ہیں کہ ہمارے افسانوی ادب پر مویاساں کا بڑا اثر پڑا ہے، چلئے، مان لیا۔ مویاساں کے افسانے پڑھ کر ہمارے ادیبوں کو بھی لکھنے کی تحریک ہوئی۔ انھوں نے مویاساں سے حقیقت نگاری، خارجیت، جنسی واقعات کا استعمال سیکھا۔ لیکن مویاساں میں اس کے علاوہ بھی تو بہت کچھ ہے۔ بلکہ جو چیز مویاساں کو عظیم بناتی ہے وہ اور ہی کچھ ہے۔ اس نے نثر میں اتنا ارتکاز پیدا کیا کہ نثر کو شاعری کے برابر پہنچا دیا۔ چنانچہ ایڑا پاؤں نہ دے تو یہاں تک کہہ دیا کہ جس شاعر نے مویاساں کو نہیں پڑھا وہ شاعری کہہ ہی نہیں سکتا۔ لیکن ہمارے افسانہ نگار اس بات کا احساس کبھی

پیدا ہی نہیں کر سکے۔ دراصل وہ سوپا ساں سے متاثر نہیں ہوئے، بلکہ اس کے موضوعات سے اگر یہی واقعات کسی اور طرح بھی لکھے ہوتے تب بھی ہمارے ادیب اتنا ہی اثر لیتے۔ اس کے باوجود ہمارے نقاد کہتے ہیں کہ اردو افسانے مغرب کے بہترین افسانوں کے ہم پلہ ہیں۔ اصل میں قصہ یہ رہا ہے کہ ادیبوں نے کہا ہم نے جدید مغربی ادب سے اثر لیا ہے۔ نقادوں نے فوراً کوئی کتاب کھولی اور جتنے مغربی ادیبوں کے نام نظر آئے سب نقل کر دیے۔ اب چاہے کسی کا اثر پڑا ہو یا نہ پڑا ہو۔ مثلاً اثرات کے سلسلہ میں ڈی۔ ایچ۔ لارنس اور جیمز جونس کا نام بار بار لیا جاتا ہے، لیکن خود نقادوں کو پتہ نہیں کہ ان لوگوں نے کیا جھک ماری ہے۔ لارنس کا مطلب اُن کے نزدیک بے جنسی معاملات میں صاف گوئی، اور جونس کا مطلب ہے آزاد ملازمہ خیال۔ چلئے قصہ ختم۔ ان دونوں کا اثر اردو افسانے پر مسلم مصیبت تو اصل میں یہی رہی ہے کہ ہمارے لکھنے والوں نے مغربی اثر سے متاثر تو ضرور ہونا چاہا لیکن مغرب کے ایک لکھنے والے کو بھی ڈھنگ سے نہیں پڑھا۔

چلتے چلاتے ایک مثال شاعری سے بھی دیکھتے چلئے۔ میراجی نے مغربی ادب براہِ راست پڑھا تھا، اور اس سے زیادہ سے زیادہ اثر قبول کرنے کی کوشش بھی کی تھی۔ اُن کی تو نیستی تنقیدوں کا نئے ادب کی تحریک پر بہت بڑا احسان ہے۔ اگر میراجی نہ ہوتے تو غالباً بہت سے نئے ادیب اور شاعر پیدا ہی نہ ہوتے، یا کم سے کم اتنا نہ لکھتے جتنا انھوں نے لکھا۔ ادیبوں کے لئے خصوصاً شاعروں کے لئے وہ ایک بہت بڑا سہارا تھے۔ لیکن ساتھ ہی میرا خیال ہے کہ ادیبوں کو بگاڑنے میں بھی ان کا ہاتھ ہے۔ انھوں نے اچھی نظم کی یہ تعریف مقرر کر رکھی تھی کہ اس میں "نوجوانوں کے مسائل" یعنی جذباتی الجھنوں کا بیان ہو۔ غالباً وہ مغربی ادب کو بھی اسی نظریے سے پڑھتے تھے۔ چنانچہ ایک دفعہ انھوں نے جوش میں آ کے یہاں تک کہہ دیا کہ ن۔م۔ راشد کی نظمیں جو دلیلاور میٹارے کی نظموں کے برابر ہیں۔ اس دن سے ہمارے نقادوں نے یہی رٹ لگا رکھی ہے کہ

اُردو کی آزاد نظم پر ان دونوں فرانسیسی شاعروں کا اثر پڑا ہے۔ میلارے کی نظم کیا چیز ہوتی ہے؟ یہ بتانے کے لئے مجھے اصل فرانسیسی کی ایک لائن لکھنی پڑے گی جس کے لئے میں معافی کا خواستگار ہوں۔ اس سے آپ کو یہ تو معلوم ہو جائے گا کہ میلارے سے متاثر ہونے کے لئے محض نوجوانوں کے مسائل میں ڈوب جانا کافی نہیں ہے۔ فرانسیسی کے بچے میں اُردو میں بھی وہی الفاظ نقل کر دوں گا اور ساتھ ساتھ انگریزی ترجمہ بھی جو ایک مشہور انگریزی شاعر نے کیا ہے۔ اس لائن میں میلارے نے زندگی سے تعلق ختم کر کے عدم کی تلاش میں نکلنے کی خواہش کا اظہار کیا ہے، وہ ایسے سمندر کی سیاست کرنا چاہتا ہے جہاں جہاز کا مستول یا کوئی جزیرہ تک نہ دکھائی دیتا ہو۔

"SANS MATS, SANS MATS! NI FERTILES ILES ILOTS"

(ساں، ساں، ما! فی فرتیل زلیو)

"WITHOUT MASTS, WITHOUT MASTS! NOR FERTILE ISLANDS."

یہاں الفاظ تو کہہ رہے ہیں کہ شاعر زندگی کو چھوڑ کر عدم کے بحرِ ناپید اکنار میں جانا چاہتا ہے۔ الفاظ کی آوازیں کہہ رہی ہیں کہ وہ جاتے ہوئے ہچکچا رہا ہے۔ زندگی سے چٹا جاتا ہے۔ "ساں، ساں، ما!" — یہ ایک حسرت بھری آہ اور کسی چیز کے نکھر جانے کا افسوس ہے کسی انجانی سرزمین میں داخل ہونے کا تحیر اور خوف بھی اس میں شامل ہے۔ "فرتیل" میں "ر" اور "ت" کی آواز بتا رہی ہیں کہ وہ عدم کی دنیا میں پہنچنے کے بعد بھی کسی ٹھوس چیز کو اپنی گرفت میں رکھنا چاہتا ہے۔ خواہ وہ کتنی ہی لطیف کیوں نہ ہو (یہ "ل" کی آواز سے ظاہر ہوتا ہے) آخری لفظ "زلیو" سے پتہ چلتا ہے کہ

تھوس چیزوں سے اس کا تعلق باقی نہیں رہ سکتا اور انھیں ترک کرنا پڑے گا۔ یہ لفظ ("یلو") ایسا ہے جیسے کوئی چیز ہاتھ سے نکل گئی ہو۔ یہ پھر ایک آدھے نعرے کا کچھ اس قسم کی چیز ہوتی ہے۔ میلارے کی نظم۔ اور یہ تو میں نے اس کے طریقہ کار کا صرف ایک عنصر پیش کیا ہے۔ یہ شاعری جنسی الجھنوں سے نہیں پیدا ہوا کرتی۔ منجملہ اور چیزوں کے اس میں تھوڑے سے دماغ کی بھی ضرورت پڑتی ہے۔ لیکن ہمارے نقاد بے تہجاک اردو کی آزاد شاعری کا سلسلہ میلارے سے جا ملاتے ہیں۔ رہا بودیلیر تو اس سے متاثر ہونے کا دعویٰ کرنے سے پہلے آدمی کو یہ سوچ لینا چاہئے کہ (CATHEDRALES) (گرجا) اور (RAIES) (مرنے دقت کی غر خراہٹ جیسے دو قافیوں کو ملا کر وہ ایک نئی کائنات تخلیق کر سکتا ہے یا نہیں۔ بودیلیر اور میلارے تو میرا جیسے آدمی ہیں کہ جن کا نام باوجود ہر کر لینا چاہئے، ہمارے شاعر تو اپنی تمام جنسی الجھنوں کے باوجود آرکھر سامنٹر تک بھی نہیں پہنچ سکے۔ بہر صورت ہمارے نقادوں نے ادب کی تاریخوں سے سفری مسندوں کے نام نقل کر کر کے ہمارے لکھنے والوں کی تخلیقی تحریک کو میٹھی نیند سلا دیا۔ سوال یہ ہے کہ اب یہ نیند ٹوٹ بھی سکتی ہے یا نہیں؟ اور تنقید ہمارے ادب کو جگانے میں کیا حصہ لے سکتی ہے؟ جیسا میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں، تنقید کے فریضے کا تعلق اپنے زمانے سے ہونا چاہئے۔ تنقید بجائے خود کوئی مطلق اور مستقل حیثیت نہیں رکھتی۔ یہ تو ایک اضافی اور افادی چیز ہے۔ حالات کے پیش نظر یہ دو چار باتیں میرے ذہن میں آتی ہیں۔

(۱) سلسلے سے شکستہ تک والے دور میں تخلیق پہلے آتی تھی تنقید بعد میں۔ اب اگر کوئی تخلیقی تحریک اپنے آپ سے اپنے آپ پیدا ہو جائے تو سبحان اللہ اندھا کیا چاہے دو آنکھیں ورنہ تنقید کو تخلیق کے لئے راستہ صاف کرنا پڑے گا۔

(۲) اس کی شکل یہ ہوگی کہ سب سے پہلے تو موجودہ ادبی جمود کی ماہیت دریافت

کی جائے۔ جیسا کہ میں بار بار کہہ چکا ہوں، آج کل کا ادب "ادب نہیں ہے۔ بلکہ ادب تخلیق نہ کرنے کا ایک بہانہ ہے۔ ادب اور تخلیق کا جو خوف ہمارے دلوں میں بیٹھ گیا ہے۔ پہلے تو اسی کے اسباب کا پتہ چلانا ہے۔ یہ بات محض ادبی اقدار کی حدود میں رہ کر نہیں ہو سکتی۔ جمود کے اسباب بڑی حد تک عمرانی اور نفسیاتی ہیں۔ اس لئے اگر تنقید واقعی ادب کو پھر سے زندہ کرنا چاہتی ہے تو اسے ان تمام عوامل کا جائزہ لینا پڑے گا، جن کے ذریعے ادب پیدا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس میں خاص ہمت اور صاف گوئی سے کام لینا ضروری ہے۔ کیونکہ ایک طرف تو معاشرے کو سمجھنا پڑے گا دوسری طرف ادبی حلقوں کی اجتماعی نفسیات کو بھی دیکھنا ہو گا۔ غالباً یہ دوسرا کام زیادہ مشکل ہے۔ کیونکہ اس میں شہید یا ہیرو بننے کی ذرا بھی گنجائش نہیں، نہ اردو ادب کی تاریخ میں زندہ جاوید ہو جانے کا وقع ہے۔ یہ تو بالکل نیکی کر دریا میں ڈال کا معاملہ ہے۔ اس قسم کی تنقید کے ذریعے جیسے جیسے ادب کا ڈر کم ہوتا جائے گا مدافعت ہٹتی جائے گی اور تخلیقی قوت ابھرتی آئے گی۔ ویسے ہی ویسے اس تنقید کی اہمیت اور ضرورت بھی ختم ہوتی جائے گی۔ یہاں تک کہ یہ تنقید اپنے ہاتھوں سے مرجائے گی۔ مگر اس موت کا مقصد یہ ہو گا کہ ادب زندہ ہو سکے۔ غرض تنقید کو پہلا سوال یہ پوچھنا ہے کہ ہمارے ادیب لکھ کیوں نہیں سکتے؟ وہ کون سے خوفناک تجربات ہیں جنہیں وہ لاشعور کی تہوں میں چھپائے بیٹھے ہیں اور ظاہر نہیں ہونے دینا چاہتے؟ آخر ادیبوں میں قوت حیات اور قوت نو کیوں کم ہو گئی ہے؟ اور وہ اس حالت پر تانع کیوں ہیں؟ ان سوالوں پر ہر ممکن نقطہ نظر سے غور ہونا چاہئے۔ لیکن زیادہ اہمیت اجتماعی اور نفسیاتی نقطہ نظر کی ہے۔ ساتھ ساتھ تخلیقی عمل کے ان غلط نظریوں پر بھی ایک نظر ڈالنی پڑے گی جو ہماری تنقید کی کم مائیگی یا سہل انجاری کی بدولت ہمارے لکھنے والوں اور پڑھنے والوں دونوں کے ذہن میں عبا گزیں

ہو چکے ہیں۔

(۳) مغربی ادب کے ترجموں کی تعداد تو یوں بھی اس طرف بڑھ گئی ہے لیکن ہماری تنقید کو بھی اس طرف مائل ہونا چاہئے۔ ہم آزاد ملک میں رہتے ہوئے بھی اپنے آپ میں اس طرح گمن بیٹھے ہیں، جیسے کرۂ ارض پر ہمارے سوا کوئی رہتا ہی نہیں۔ اس دفعہ ہمیں مغربی ادب کو صرف پڑھنا ہی نہیں بلکہ سمجھنا اور سمجھانا بھی چاہئے۔ صرف مغربی ادب کی تاریخیں اُلٹے پلٹے سے کام نہیں چلے گا۔ بلکہ انفرادی طور سے مغربی مصنفوں کا مطالعہ ہونا چاہئے۔ مطالعہ صرف ان کے "فلسفہ حیات" کا نہیں بلکہ ان کے ادبی طریقہ کار کا یہ تو ہم کچھ پندرہ سال کے عرصے میں بہت دیکھ چکے ہیں کہ مغربی ادب کے دو ایک موضوعات نقل کر کے ہم سمجھ بیٹھے کہ ہم بھی ان لوگوں کے برابر ہو گئے۔ دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ ادبی اور جمالیاتی اصول ٹھوس شکل کس طرح اختیار کرتے ہیں۔ یہ ایک ایسا فریضہ ہے جس سے ہماری تنقید دامن پچائے گی۔ تو ہمارا ادب وہیں کے وہیں رہے گا جہاں آج ہے۔

(۴) اب تک ہماری تنقید سماج یا ادب کے بارے میں لمبی چوڑی باتیں کرتی رہی ہے اور انفرادی طور سے افسانوں یا نظموں پر غور کرنے سے کترایا کی ہے اصول ساز اور اصول بازی بہت ہو چکی۔ اب تو ایک افسانہ یا ایک نظم لے کر اس کا پوسٹ مارٹم ہونا چاہئے۔ پوسٹ مارٹم اس لئے کہ آج کل مردہ افسانے اور نظمیں ہی پیدا ہو رہی ہیں۔ عمومی تعریف یا تنقیص سے پڑھنے والے کچھ نہیں سیکھ سکتے۔ اگر آپ چاہتے ہیں کہ پڑھنے والے براہ راست تخلیق میں حصہ لیں تو پہلے انہیں ذہنی مطالبات کی ضرورت سمجھائیے۔ یہ صرف اس طرح ممکن ہے کہ ادب میں مسائل اور الجھنوں کے علاوہ لفظ بھی ہوتے ہیں۔ بلکہ سب سے پہلے لفظ ہی ہوتے ہیں۔ اور لکھنے والوں کو لفظوں میں ایک ترتیب بھی پیدا کرنی پڑتی ہے۔

آج کل تنقید کے جو فریضے ہو سکتے ہیں ان میں سے دو چار تو میں نے گنوا دیئے۔
 ان میں ترمیم اور اضافہ بھی ممکن ہے لیکن اس طرح کے خاکے بناتے رہنے سے کچھ نہیں ہوتا۔
 اصل بات تو یہ ہے کہ لوگ اپنی تنقیدی صلاحیت سے کام لینا چاہتے ہوں۔ اگر یہ
 خواہش بیدار ہو جائے تو وہ اپنے فریضے اور اپنا طریقہ کار خود ڈھونڈ لے گی۔ یہ خواہش
 کیسے بیدار ہو، اور اسے کون بیدار کرے، نیچے بات پھر وہیں آگئی، جہاں سے چلی
 تھی۔ اگر آپ مہدی موعود کے انتظار میں نہ بیٹھے رہنا چاہتے ہوں۔ تو آگے آپ
 سوچئے +

۱۹۵۴ء

پیروی مغربی کا انجام

سات آٹھ سال ادھر کی بات ہے، اردو کے پروفیسروں میں ایک غیب غریب بحث چلی تھی۔ حالی نے زمانہ باتوں ساز و تو بہ زمانہ ساز "والے فلسفے کے ماتحت اپنے ہم عصر شاعروں کو نصیحت کی ہے کہ

حالی اب آؤ پیروی مغربی کریں
بس اندائے تصحیفی و میر ہو چکی

ایک صاحب کو بیٹھے بٹھائے خیال آیا کہ یہاں مغربی سے مراد یورپ نہیں بلکہ فارسی کا ایک گم نام شاعر ہے، ادھر کچھ لوگوں نے حالی کو نئے ادب کا پیشوا بنا رکھا تھا۔ اس تشریح کو اپنی ادبی تحریک پر حملہ تصور کیا۔ بس پھر کیا تھا اللہ دے اور بندہ لے جنگ زرگری شروع ہو گئی، اور نقادوں نے عراقی، سماجی، معاشیاتی، سیاسی دلائل سے ثابت کر دکھایا کہ حالی یورپ کی تقلید پر ہی اصرار کر رہے تھے۔ خیر یہ بحث تو سب سے بے معنی تھی۔ حالی کا جو مطلب تھا اس کے متعلق کسی غلط فہمی کی گنجائش ہی نہیں۔ لیکن سیراجی چاہتا ہے، کاش حالی نے گم نام فارسی شاعر مغربی ہی کی تقلید کا مشورہ دیا ہوتا۔

کیونکہ انھیں ذرا بھی اندازہ نہیں تھا کہ مغرب کی پیروی کرنا بالکل کوہِ ندیا ہمسام
 باد گرد کی خبر لانے کے برابر ہے۔ انھوں نے جس بھولے پن سے ”حالی اب آؤ“ کہا ہے۔
 اس سے تو یہ معلوم ہوتا ہے۔ جیسے مغرب کی پیروی میں کچھ نہیں لگتا۔ بس گلے میں منظر ڈالا۔
 ہاتھ میں چھتری لی اور چل پڑے۔ حالی نہ ہی کم سے کم ہمارے نقاد تو یہی سمجھتے ہیں کہ یہ کام اتنا
 ہی آسان ہے۔ چنانچہ ہم آئے دن سنتے رہتے ہیں کہ اردو افسانہ مغرب سے جو کچھ لے سکتا
 تھا لے چکا ہے۔ اب سے آٹھ دس سال پہلے اسی سے ملتے جلتے دعوے اردو نظم کے بارے میں
 ہوا کرتے تھے۔ اگر ان دعوؤں کے جواب میں ہم یہ کہیں کہ ہمارا ادب مغرب کے ادب سے
 بہت پیچھے ہے تو اس سے بھی بات نہیں بنتی۔ اگر سوال صرف اچھے ادب یا برے ادب
 یا کم اچھے ادب کا ہوتا تو بھی تشویش کی ضرورت نہیں تھی۔ اسٹیل میرٹھی نے ”فطری شاعری“
 کے سلسلے میں جو نصیحت کی تھی :- ”کئے جاؤ کوشش مرے دوستو!“ ہم اسی پر عمل کرتے
 اور اطمینان کی نیند سوتے۔ لیکن سوال تو یہ ہے کہ اس سو سال کے عرصے میں ہم سے پیروی
 مغربی ہوئی بھی یا نہیں اور پیروی مغربی کے معنی کیا ہیں، جو چیز ایک ادب کو دوسرے
 ادب سے الگ کرتی ہے وہ طرز احساس کا فرق ہے۔ لیکن حالی کے زمانے میں لوگوں نے
 پیروی مغربی کے معنی یہ سمجھے کہ جڑیوں اور پھولوں پر نظمیں لکھی جائیں۔ کیونکہ مسٹر درویش
 بھی یہی کرتے تھے۔ یا پھر شاعری کے ذریعے لوگوں کا اخلاق درست کیا جائے کیونکہ
 مکالمے نے کہلے درغہ وغیرہ۔ سنہ کے بعد پیروی مغربی کے معنی ہمارے ادیبوں نے
 سمجھے کہ یونانی دیومالا سے افسانے اخذ کئے جائیں۔ اور اپنے آپ کو دوسروں سے
 زیادہ حسن پرست اور آزاد خیال ثابت کیا جائے۔ سنہ میں جدید مغربی ادب کا
 مطلب یہ قرار پایا کہ معاشی مسائل کا تذکرہ ادب میں آجائے۔ اس ٹکٹ میں دوسرا نما
 یہ تھا کہ ایسا ادب ساتھ ہی ساتھ ٹھیٹ دیسی بھی ہو گیا۔ کیونکہ معاشی مسائل دیسی
 مسائل ہیں۔ اسی دور میں جدید مغربی ادب کی پیروی کا ایک مطلب یہ بھی ٹھہرا کہ نوجوانوں

کی اُکھنیں بیان ہوں۔ اس گروہ کے مفسروں نے مغربی ادب سے بڑے سے بڑا سبق
یہ سیکھا کہ ادب مقصود بالذات ہوتا ہے۔ چنانچہ ان دو اصولوں کے مطابق نظم یوں
لکھی جائے گی۔ پہلے تو نوجوانوں کی اُکھنوں کا ذکر کیجئے :

مرے ذہن میں آرہی ہے

رسیلے جرائم کی خوشبو

چونکہ فن برائے فن کی تک بھی لگی ہوئی ہے اور سبب کا تجربہ لازمی ہے اس لئے

آگے چل کر ان مصرعوں کو الٹ دیجئے،

رسیلے جرائم کی خوشبو

مرے ذہن میں آرہی ہے

یہ میلارے کی نہ سہی تو کم سے کم بوہ میسر کی نظم تو ہو ہی گئی۔

غرض حالی کے زمانے سے لے کر آج تک ہمارے یہاں پیروی مغربی اس طرح ہوئی

ہے اور اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ ہمارے ادب سے ہر قسم کے معیار بالکل ہی غائب ہو گئے ہمارے

نقاد کہتے رہتے ہیں کہ اُردو ادب مغربی ادب کے برابر پہنچ گیا۔ پرانے خیال کے بزرگ کہتے ہیں

کہ ہمارے پاس جو کچھ تھا وہ بھی گنوا بیٹھے۔ بچارے پڑھنے والوں کی کچھ سمجھ میں نہیں آتا

کہ یہ ہو کیا رہا ہے۔ ان طرح طرح کے ملاؤں میں ادب کی مَرغی حرام ہوئی جا رہی ہے۔ پیروی

مغربی کے صرف ایک ہی معنی ہو سکتے تھے اور وہ یہ کہ ہم مغرب کا طرز احساس قبول کر لیں۔

لیکن ہم نے تو تھوڑی دیر کے لئے رُک کے یہ بھی نہیں سوچا کہ ہمارا طرز احساس کیسا تھا۔

اور اس میں کوئی تبدیلی آئی یا نہیں۔

اگر اُشبہ نگار کی بات مانی جائے تو ایک کلچر دوسرے کلچر کا طرز احساس مستعار لے

نہیں سکتا۔ اس کے خیال میں تو ہر کلچر زمان و مکان کا ایک مخصوص تصور رکھتا ہے اور

اسی سے اس کے طرز احساس کا تعین ہوتا ہے۔ یہ ایسی چیز نہیں جو کسی اور کلچر کو منتقل

کی جاسکے۔ ہر کلچر اپنے اظہار کے لئے مخصوص شکلیں پیدا کرتا ہے۔ جو اسی کے ساتھ مرجاتی ہیں۔ یہ کسی اور کلچر کے کام نہیں آسکتیں۔ بلکہ دوسرے کلچر والے اُسے سمجھ تک نہیں سکتے۔ مثلاً یونانی ڈرامے اور مغربی ڈرامے کے درمیان کوئی چیز مشترک ہے تو بس نام۔ ایک کلچر دوسروں پر نہ تو اثر ڈال سکتا ہے نہ اُن سے اثر لے سکتا ہے۔ خود ایک کلچر کے اندر بھی طرز احساس کی کوئی بنیادی تبدیلی واقع نہیں ہو سکتی۔ ہر کلچر نشوونما کے مدارج طے کرنے کے بعد انحطاط پذیر ہو کے مرجاتا ہے، اپنے پیچھے کچھ نہیں چھوڑتا۔

یہ نقطہ نظر صحیح ہو یا غلط، بعض لوگوں کو پسند نہیں آتا۔ ٹومس مان تک نے اُسے انسان دشمنی کے مترادف سمجھا ہے۔ اگر یہ نظریہ درست ہے تب تو ہم مولانا حالی کی نیک نیتی سے بھی مغرب کی پیروی نہیں کر سکتے تھے۔ لیکن اس نظریہ کو رد کرنے کے بعد بھی یہ تاریخی حقیقت برقرار رہتی ہے کہ کسی کلچر میں طرز احساس کی بنیادی تبدیلیاں روز نہیں ہوا کرتیں۔ بیسویں صدی کے بعض مغربی ادیب طرز احساس کی تبدیلی کا ذکر اس طرح کرتے ہیں، جیسے پُرانے کپڑے اُتار کے نئے پہن لئے جائیں۔ مثلاً ڈی۔ ایچ لارنس نے یہاں تک کہہ دیا کہ ہر بڑا ادیب شعور کی کسی بڑی تبدیلی کا پیش خیمہ ہوتا ہے۔ لیکن محض تریسم کو بڑی تبدیلی نہیں کہا جاسکتا۔ اگر طرز احساس میں روزانہ انقلاب آنے لگے تو سارا سماج ایک پاگل خانہ بن جائے۔ بڑی تبدیلیاں چاہے اندرونی عمل کے ذریعہ ہوں، چاہے بیرونی اثرات کے بعد صدیوں بعد جا کے رونما ہوتی ہیں۔ آڈن کے خیال میں یورپ کی ڈیڑھ ہزار سال کی تاریخ میں طرز احساس کے صرف تین بڑے انقلاب واقع ہوئے ہیں۔ ایک تو بارہویں صدی میں (COURTLY LOVE) کی روایت پیدا ہوئی۔ دوسرے سو لھویں صدی میں (ALLEGORY) کا اقتدار ختم ہوا۔ تیسرے انیسویں صدی میں رومانوی تحریک سامنے آئی، اللہ اللہ خیر صلاح۔ چونکہ میں عربی فارسی نہیں جانتا، اس لئے مجھے معلوم نہیں کہ ہمارے پورے

کچھ میں طرز احساس کی کوئی انقلابی تبدیلی ہوتی ہے یا نہیں۔ میں تو صرف اردو ادب کی حدود میں رہ کر کچھ کہنے کی جرأت کر سکتا ہوں۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ جس دن نیا ادب پیدا ہوا ہے، اردو ادب اُسی دن مر گیا۔ نئے ادیب کہتے ہیں کہ ہم اردو ادب میں ایسا انقلاب لائے ہیں کہ اب ایک بالکل نئی روایت شروع ہوتی ہے اس سے تو انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ظاہر میں تو بہت سی تبدیلیاں نظر آتی ہیں۔ لیکن کیا موضوعات یا دوچار اسالیب کے بدلنے کو احساس کا انقلاب کہہ سکتے ہیں؟ تو مجھے لگتا ہے کہ پچھلے سو سال کے عرصے میں مغرب کی پیروی کرنے کی جتنی بھی شعوری اور غیر شعوری کوششیں ہوئی ہیں ان سب کے باوجود ہمارا احساس وہ نہیں بن سکا جو مغرب کا احساس ہے۔ بذاتِ خود یہ کوئی افسوس کی بات نہیں۔ تشویش کی بات یہ ہے کہ ہمارے طرز احساس میں جس نشوونما کی صلاحیت تھی وہ تو ختم ہو گئی یا ظاہر نہ ہو سکی۔ دوسری طرف ہم مغرب کی طرح کا ادب بھی پیدا نہ کر سکے۔ کیونکہ وہ تو ایک خاص قسم کے طرز احساس سے ہی پیدا ہو سکتا ہے۔ ہمارے ادیبوں کی تخلیقی قوت اسی لئے مفلوج ہوئی ہے کہ ان کے لئے سارے راستے مسدود ہیں۔ سو سال پہلے ہمارا ادب جس طرح چل رہا تھا اگر اسی طرح چلتا رہا تو اس حیا جو جمود صرف اسی وقت پیدا ہو سکتا تھا جب اس طرز احساس کے سارے امکانات ختم ہو جاتے۔ آج کل کا ادبی جمود حالی کے اب آؤ گے پیدا ہوا ہے۔ حالی کے زمانے سے لے کر آج تک ہمارے ادب کی بد قسمتی یہ رہی ہے کہ ہم نے پیردئی مغربی کا ارادہ تو کر لیا، لیکن ادب کے بارے میں اصول سازی زیادہ تر ایسے لوگوں نے کی جنہوں نے مغربی ادب نہیں پڑھا تھا۔ یا صرف مغربی ادب کی تاریخ کا انڈیکس پڑھا تھا۔

خیر، اب اصل قصے کی طرف آئیے۔ یعنی یہ کہ ہمارا احساس مغرب کا احساس نہیں بن سکا۔ اس کی تفتیش منظور ہو تو نمونے کے طور پر یہ بات دیکھئے کہ چیزوں کے متعلق ہمارے ادب کا رویہ کیا رہا ہے اور مغربی ادب کا رویہ کیا ہے۔ ہماری غزل کی شاعری میں تو

در اصل چیزوں کا دخل ہی نہیں۔ اس شاعری کا موضوع انسانی تجربات ہیں۔ ان کے علاوہ یہ شاعری کسی اور چیز کو دیکھتی ہی نہیں۔ آپ کہیں گے کہ ادب کا موضوع اور ہو ہی کیا سکتا ہے؟ اس طرح یہ بات سونی صدی درست ہے۔ کیونکہ انسان اپنے سوا کسی اور مخلوق کے تجربات سے واقف ہی کیسے ہو سکتا ہے۔ لیکن یورپ میں بعض احمق یہ بھی کہتے ہیں کہ کائنات میں صرف انسان ہی تو ایک دل حسب چیز نہیں ہے، آخر اور چیزوں کو بھی تو ایک الگ وجود رکھنے کا حق حاصل ہے۔ اس رویہ کی انتہا پسندانہ شاعر فرانسیسی شاعر (PONGE) کا کلام ہے۔ بہر حال ہماری شاعری میں انسان کے سوا اور کوئی چیز وجود نہیں رکھتی۔ بعض لوگ شکایت کرتے ہیں کہ ہمارے شاعر ایسے پھولوں کے نام لیتے ہیں۔ جنہیں انہوں نے کبھی دیکھا تک نہیں۔ لیکن یہ اعتراض بالکل مہمل ہے۔ ہمارے غزل گو شاعر پھولوں کی بات ہی نہیں کرتے۔ گل، لالہ، نرگس، نسترن، پھول نہیں ہیں۔ یہ تو تشبیہیں بھی نہیں ہیں۔ یہ تو انسانی تصورات کے قائم مقام ہیں۔ ایسی مثالیں تو یہاں مثالیں ہیں۔ جہاں شاعر نے واقعی کسی پھول کا ذکر کیا ہے۔ مثلاً میٹر کے یہاں ایک آدھ بار ڈھاک کا نام آ گیا ہے۔ یا ناسخ نے کہہ دیا ہے۔

جنوں پسند مجھے چھاؤں ہے بہوؤں کی

عجب بہار ہے ان زرد زرد پھولوں کی

یا آتش کے ایک شعر میں کسی حد تک واقعی فطرت کا ایک منظر آ گیا ہے۔

میں تیرے ڈر سے نہ دیکھا اُدھر بہت شب وصل

ستارہ محسری مجھ کو آنکھ مار رہا

ان مستثنیات سے قطع نظر ہماری غزل انسان کے علاوہ کائنات کی کسی اور چیز سے تعلق نہیں رکھتی۔ اگر چیزوں کو استعمال بھی کرتی ہے تو انسانی جذبات اور تصورات کے نائب کی حیثیت سے۔ یا یوں کہنے کہ غزل چیزوں کو دیکھتی نہیں، انہیں استعمال

کرتی ہے۔ شنوی اور قصے کہانیوں میں البتہ چیزوں کو دیکھا جاتا ہے لیکن یہاں بھی چیزوں کا الگ اور مستقل وجود تسلیم نہیں کیا جاتا۔ ان کا شمار صرف انسانی زندگی کے مناسبات میں ہوتا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ ہمارا ادبی احساس چیزوں سے لطف لینے یا ان سے محبت کرنے کی صلاحیت ہی نہیں رکھتا۔ یہ لطف اندوزی تو ”طلسم ہوش ربا“ یا ”فساد آزاد“ میں جگہ جگہ ملے گی۔ لیکن یہ ان چیزوں سے محبت نہیں بلکہ انسان کے تعلقات سے محبت ہے، چیزوں سے محبت نہیں بلکہ اپنی چیزوں سے محبت ہے۔ پھر کسی چیز کے نام کے ساتھ یا تو کوئی صفت ہوتی ہی نہیں یا ہوتی تو زیادہ سے زیادہ ایک پھر یہ صفت بھی یا تو اس چیز کی کسی خارجی خصوصیت کی طرف اشارہ کرے گی، یا بالکل ابتدائی قسم کا انسانی رد عمل بتائے گی۔ مثلاً ”سرخ پھول“ یا ”ابھرا پھول“ اسم کے ساتھ کسی صفت کی ضرورت اس لئے نہیں پیش آتی کہ ہمارے یہاں ہر چیز کے سلسلے میں انسانی رد عمل تقریباً مستقل ہوتا ہے۔ مثلاً ”طلسم ہوش ربا“ میں کسی میلے یا باغ یا دعوت کا بیان دیکھتے۔ چیزوں کی صرف و محض فہرست بنا کر لکھنے والا مطمئن ہو جاتا ہو کہ میں نے پڑھنے والوں کی دل چسپی کا سامان کر دیا کیونکہ جانتا ہے کہ چیز کا نام لیتے ہی پڑھنے والے کے ذہن میں ایک مخصوص رد عمل پیدا ہو گا۔ اس لئے اسے صفات کے ذریعے قاری کے احساس کو ہانکنے کی ضرورت پیش نہیں آتی۔ ممکن ہے مغربی ادب کے بہت سے مذاہن کو ایسی شرا بھی نہ لگے، کیونکہ اس میں ذاتی اور انفرادی تاثر نہیں ملتا۔ لیکن یہ تو چیز ہی دوسری ہے۔ ہمارا طرز احساس ہی شریک کر سکتا تھا۔ اس کا پھوٹا سا ثبوت یہ ہے کہ ہم اچھے خاصے سو سال تک پیروی مغربی کرنے کے بعد ویسی شریک کر رہے۔ اگر ہمارے ادب میں چیزوں کے متعلق تحیر، تعجب، تحکیم، خوف یا اسرار کا احساس نہیں ملتا تو صرف اسی وجہ سے کہ ہم انسان کے سوا کسی اور چیز کا وجود تسلیم نہیں کرتے اور چیزوں کے متعلق ہمارے رد عمل میں کوئی تبدیلی پیدا نہیں ہوتی بلکہ جب

ہم کسی چیز کا نام سن کر خوش ہوتے ہیں تو دراصل اپنے اسی مستقل ردِ عمل کو یاد کر کے محفوظ ہوتے ہیں مثلاً ”طلسم ہوش ربا“ میں جب نازکی کا نام آئے گا تو اس سے مراد وہ ذائقہ ہوگا جو انسانی زبان نے محسوس کیا ہے اور ہمیشہ ایک ہی طرح۔

ہمارے طرزِ احساس کی یہ نوعیت ابھی تک ہمارے نقادوں نے نہیں سمجھی۔ مسٹر ڈسن کی کتاب پڑھنے کے بعد کہنے لگتے ہیں کہ اردو کے مثنوی نگاروں کو انسانی جذبات پر عبور نہیں تھا۔ وہ کردار کو سمجھا نہیں سکتے وغیرہ وغیرہ۔ مثلاً بعض مثنویوں پر عام طور سے یہ اعتراض ہوتا ہے کہ قصہ تو شہزادی کا ہے لیکن جب وہ عشق کرتی ہے تو میسراؤں کی زبان بولتی ہے۔ لہذا نتیجہ یہ نکلا کہ شاعر کردار نگاری کا حق ادا نہیں کر سکا۔ چہ نہیں ہمارے نقادوں نے یہ کیسے فرض کر لیا کہ مثنوی نگار کو کردار نگاری کا حق بھی ادا کرنا چاہئے۔ یہ بات اس کے فن کی شرائط میں شامل نہیں۔ اس کے ذہن میں تو ہر انسانی تجربے کا ایک مستقل تصور قائم ہے۔ جو انفرادی کردار کی حد بندیوں سے آزاد ہے۔ جہاں کہیں اس تجربے کا ذکر آئے گا۔ وہ شہزادی کا عاشقہ نہیں دکھاتا بلکہ عورت کا عاشقہ دکھاتا ہے جس کا صرف ایک ہی تصور اس کے ذہن میں ہے۔ میر حسن کی مثنوی، ہارڈی کا ناول نہیں، دونوں کا تہذیبی پس منظر بالکل الگ ہے اور ہر تہذیب کو یہ حق حاصل ہے کہ اپنے فن کی شرائط اپنے آپ مقرر کرے۔ یعنی انسان کو اپنے طریقے سے سمجھے۔ مغربی ادب میں فرد کے افعال اور احساسات کا تعین خود اس کی شخصیت کرتی ہے۔ ہمارے ادب میں ان باتوں کا تعین سماجی روایات کرتی ہیں۔ طرزِ احساس کے فرق کو کچھ بغیر ہم بیرونی مغربی کریں گے تو مسٹر مکالمے تک ہی رہیں گے۔

یہ تو تھا ہمارا طرزِ احساس۔ مغربی ادب کی روایت یہ ہے کہ انسانی تجربے کے انفرادی لمحے کو اس کی پوری تخصیص کے ساتھ گرفت میں لایا جائے۔ اس

نقطہ نظر سے مغربی ادب چیزوں کو بے شمار طریقوں سے پیش کرتا ہے۔ مثال کے طور پر چند یہ دیکھئے :

(۱) ایک چیز شاعر کو اس وقت کیسے محسوس ہوئی ؟

(۲) زمان و مکان کی تبدیلیوں کے ساتھ ایک چیز کے متعلق شاعر کا تجربہ کیسے بدلتا چلا گیا۔

(۳) شاعر یا انسان کے ردِ عمل سے قطع نظر، کوئی چیز بذاتِ خود کیا ہے۔

صرف اس کی ظاہری شکل و صورت، یا محض کیمیائی خصوصیات نہیں، بلکہ اس کے اندر وہ کون سی چیز ہے جو اسے ایک انفرادی وجود بخشتی ہے۔ اس کی مثالیں دیکھنی ہوں تو فرانسیسی پڑھنے کی ضرورت نہیں۔ پھلوں کے متعلق ڈی۔ ایچ۔ لارنس کی نظیں کافی ہوں گی۔

(۴) چیزوں کے اندر کوئی کائناتی قوت بھی نظر آتی ہے یا نہیں۔ ؟

اس فہرست میں اور بھی اضافے ممکن ہیں۔ بہر حال مغرب کا طرزِ احساس ہر چیز کو بار بار دیکھتا ہے اور اس سے ہر دفعہ نیا ردِ عمل حاصل کرتا ہے۔

ہمارے یہاں جب مغربی شاعری کی تقلید شروع ہوئی تو وہ ڈور و درتھ کی پیروی میں لوگ فطری مظاہر میں خدا کا جلوہ ڈھونڈنے لگے۔ میں نے غلط کہا۔ ڈھونڈنے کہاں لگے ! پھر تو احساس کی تبدیلی شروع ہو جاتی۔ صرف یہ بتانے لگے کہ فطرت میں خدا کا جلوہ نظر آتا ہے۔ یعنی چیزوں کو دیکھنے کے بجائے چند خیالات اور تصورات نظم ہونے لگے۔ اسماعیل میرٹھی کی بعض نظمیں ہیں۔ مثلاً "بارش کا پہلا قطرہ" یا "نہر پر چل رہی ہے پن چکی" ان میں بھی چیزوں کو دیکھنے کے بجائے انسانی افعال اور ارادے ان کے ساتھ چپکا دئے گئے ہیں۔ جب حقیقت نگاری کا زور ہوا تو فطرت پرستی کے ساتھ مل کر یہ شکل پیدا ہوئی۔

بوڑھا کسان اپنی گاڑی پہ جا رہا ہے۔ کھیتوں کو دیکھتا ہے اور سر ہل رہا ہے۔
۳۶ء کے بعد زیادہ سے زیادہ تبدیلی یہ پیدا ہوئی کہ لکس کا صابن بھی فنطوں
میں آنے لگا۔

لیکن سوال یہ ہے کہ چیزوں کے بارے میں ہمارا رویہ کتنا بدلا ہے پرانے لوگ
ان سے لطف لیا کرتے تھے، ہم یہ بھی نہیں کر سکتے۔ اس سے زیادہ اور کیا ہوا ہے اردو ادب
کی اس نشوونما پر غور کرتے ہوئے مجھے تو اب ایسا لگتا ہے کہ مولانا حالی نے واقعی گمنام
فارسی شاعر مغربی ہی کی تقلید کا مشورہ دیا تھا، اور ہم آج تک نہایت سعادت مندی
کے ساتھ ان کی نصیحت پر عمل کرتے چلے آئے ہیں۔

۱۹۵۴ء

قحطِ افعال

اُردو ادب مرجحاً ہر یا مر رہا ہوا یا جو بھی حال ہو، ملک میں کئی ہزار آدمی ایسے موجود ہیں جو اپنے آپ کو لکھنے والے یا پڑھنے والے سمجھتے ہیں، اور اس طرح ادب سے کوئی نہ کوئی تعلق رکھتے ہیں۔ اس تعلق کی وجہ یا نوعیت کچھ بھی سہی۔ لیکن یہ ایسی جلدی ختم ہونے والا بھی نہیں۔ اس حد تک تو ادب کے لئے حالات سازگار ہیں۔ مگر قحط یہ ہوا ہے کہ ان دونوں گروہوں کے لئے ادب سانپ کے گلے کی چھچھوند رہن کے رہ گیا ہے۔ نہ ننگی جائے نہ اگلی جائے۔ ادبی قعتل کے معنی اصل میں یہی ہیں کہ ہمیں پتہ نہیں ادب کے سلسلہ میں خود ہمارا رویہ کیا ہو۔ بعض لوگ یہ شکایت کر کے چپ ہو جاتے ہیں کہ ادیب پڑانے موضوعات سے اکتا گئے ہیں۔ اور لئے موضوع نہیں مٹتے۔ لیکن کیا موضوع کا پڑنا یا نیا ہونا اتنا ہی اہم ہے۔ فکرِ بیر کم سے کم تین ناول ایسے لکھ کر اسے جو اپنی قسم کے بے مثال شاہکار ہیں۔ لیکن عمر بھر ہی رو تار رہا کہ اپنی پسند موضوع آج تک نہیں ملا۔ جوس کے موضوعات اس کی پہلی دو کتابوں ہی میں متعین ہو گئے تھے۔ بعد کے دو عظیم ناولوں میں اُلٹ پھیر کے انھیں کو دھنکتا رہا۔ موضوع دہلنے کی شکایت کے تو معنی یہ

ہیں کہ ہم اس انتظار میں ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھے رہیں کہ حقیقت خود کان پھر کے
ہم سے لکھوائے۔ درز لکھنا ہمارے بس کی بات نہیں۔ پھر کچھ لوگ ہماری ہمت بندھانے
کو یہ تسلی دیتے رہتے ہیں کہ بڑا ادیب کوئی روز تو پیدا نہیں ہوتا۔ چپ چاپ کام سے
گئے رہو ایک نہ ایک دن یہ معجزہ بھی رونما ہو جائے گا۔ مانا کہ بڑا ادیب
ہر گلی کے نکر پتہ نہیں ملتا۔ لیکن آسمان سے بھی نہیں ٹپکا کرتا۔ بڑے ادیب تو ہر سم آپ
چھوٹے چھوٹے آدمی ہی پیدا کرتے ہیں۔ ممکن ہے کہ انسانیت کی تاریخ بڑے آدمیوں
کی سوانح عمری کا دوسرا نام ہو۔ لیکن کسی زبان کے ادب سے مراد بڑے ادیبوں کی
فہرست ہرگز نہیں۔ بڑا ادیب مہدی موعود کی طرح نازل نہیں ہوتا۔ بڑا ادیب آہستہ
بڑا بنتا ہے، اور صرف، اُس وقت کہ جب بیسیوں چھوٹے چھوٹے ادیب بیسیوں قسم کے
تجربے کر رہے ہوں جنھیں وہ اپنے اندر سمیٹ سکے۔ وہ سوئی کو بھالا تو ضرور بناتا ہے۔
مگر پہلے سوئی تو ہو۔ اس کے ارد گرد جتنے بھی ادیب ہوتے ہیں ان میں کچھ نہ کچھ مماثلت
ضرور پائی جاتی ہے۔ ان سب لوگوں کی ایک مشترکہ سمت ضرور ہوتی ہے۔ پھر مزے کی
بات یہ ہے کہ بڑا ادیب تنہا نہیں آتا، اپنے ساتھ اپنے برابر کے یا اپنے سے کچھ چھوٹے
ادیبوں کی ایک ٹولی ساتھ لاتا ہے۔ شیکسپیر کے آس پاس مارکو، بن جونسن، پوین
وغیرہ جیسے لوگ نظر آتے ہیں جو خود بھی معمولی آدمی نہیں ہیں۔ جیسا ایلین نے کہا ہے۔
شیکسپیر کے کسی معمولی سے معمولی ہم عصر ڈراما نگار کو بھی لے لیجئے۔ اس کی کردار نگاری کا
بنیادی انداز بھی وہی ہو گا جو شیکسپیر کا ہے۔ بوڈیلیر نے یورپ کی شاعری میں ایک انقلاب
برپا کر دیا۔ لیکن کیا اس زمانے میں کیا وہی ایک آدمی تھا جو اس رُخ جارہا تھا۔ یہ
بات یاد رکھنے کے قابل ہے کہ اس کی نظموں کا مجموعہ اور فلوسیر کا ناول "مادام بوری"،
دونوں کے دونوں ایک ہی سال شائع ہوئے تھے۔ پھر انھیں کے ساتھ ساتھ مصوری کے
میدان میں دلا کر داموجود تھا۔ یہ تینوں ہر طرح ایک جیسے نہ سہی، مگر تینوں پر ایک ہی

قسم کے ناولوں کا اثر پڑا تھا، اور کئی معنوں میں تینوں کے تینوں ایک ہی طرز
 جارہے تھے۔ موضوع کے معاملے میں بھی اور تکنیک کے معاملے میں بھی۔ علاوہ ازیں
 بودیلر اور فلو بیر سے پہلے دو ناول نگار اور استاد اور بالزاک آ بیٹھے ہیں۔ جو
 پچیس سال پیشتر ان لوگوں کے آنے کا اعلان کر رہے ہیں، خود اپنی اردو زبان کو
 لے لیجئے۔ میر صاحب ہمارے سب سے بڑے شاعر تھے لیکن کیا زبان، بیان اور
 جذبات کے سلسلے میں ان کے ہم عصروں کی کاوشیں بالکل ان سے الگ ہیں۔ دوسرا
 اہم تر سوال یہ ہے کہ ایسے ہم عصروں کے بغیر کیا میر صاحب اتنے بڑے شاعر بن سکتے
 تھے؟ پھر ذرا یہ سوچئے کہ ناسخ کے نام کے ساتھ زبان کی جو تبدیلیاں منسوب کی جاتی
 ہیں۔ ان میں کتنے شاعروں کا ہاتھ تھا۔ غالب ہزار منفرد تھے لیکن انھیں کے زمانے میں
 مومن اور شیفتہ بھی تو جیتے۔ یہ تو سب جلتے ہیں کہ غالب نے حالی جیسے شاگردوں
 کو کیا کچھ دیا۔ لیکن بقول فراق صاحب یہ کوئی نہیں دیکھتا کہ استاد نے شاگردوں
 سے کیا سیکھا۔ خود اپنے ہی زمانے کو لے لیجئے۔ سکھ کے بعد والے افسانہ نگاروں نے
 اچھا ادب پیدا کیا ہو یا بُرا، بہر کیف جو کچھ بھی کیا ایک ساتھ مل کے کیا اور اب اس
 ادبی قحط کی وجہ بھی یہی ہے کہ دس پانچ شاعریاں افسانہ نگار اپنی اپنی جگہ اور چھٹے
 چھ ماہ کوئی نئی بات کرنا بھی چاہتے ہیں۔ لیکن انھیں یہ احساس نہیں ہوتا کہ بہت سے
 دوسرے لوگ بھی اسی رخ جارہے ہیں۔ جن سے ہمیں مدد مل سکے گی۔ ادیب تو اب بھی
 ہیں اور ان میں کچھ نہ کچھ تخلیقی صلاحیت بھی ہے۔ لیکن وہ ہم سفری کا احساس باقی
 نہیں رہا۔ اس میں مطلب یہ نہیں کہ سب ادیبوں کی سیاست ایک ہی جیسی ہونی چاہیے۔ مگر
 ایک دور کے ادیبوں میں ایک تخلیقی یگانگت بھی تو ہوتی ہے۔ جو لاشعوری طور پر ایک
 لفظ کے پیچھے کام کرتی ہے۔ موضوع تو ہر آدمی ڈھونڈھ لیتا ہے یا وہ اپنے آپ سے
 اپنے آپ آجاتے ہیں۔ لیکن الفاظ اور آہنگ کی تلاش ایک آدمی کے بس کا روگ نہیں۔

اس کے لئے تو ایک پوری نسل کی ذہنی قوت دیکار ہوتی ہے۔ بڑے بڑے شاعر بھی محض اپنے بل بوتے پر کسی زبان کو نئی زندگی نہیں دے سکتا۔ جب تک کہ اُسے کم سے کم لاشعوری طور پر دوسروں کی رفاقت کا احساس نہ ہو۔ بڑے ادب کو چھوڑیے۔ محض ادب تک کوئی سن دسلوی نہیں کہ آسمان سے ٹپک پڑے۔ ادب کی زندگی، تو اسی وقت ممکن ہے کہ جب لکھنے والوں ہی کو نہیں، بلکہ پڑھنے والوں کو بھی ادب اور زبان و بیان کے مسائل سے کچھ نہ کچھ دل چسپی ہو، کیونکہ پڑھنا بھی ایک تخلیقی فعل ہے اور ادب پیدا کرنے کے لئے دونوں گروہوں کو اپنی اپنی طرح تخلیقی کاوش کرنی پڑتی ہے۔ اگر ہمیں اپنے ادب کی موت یا زندگی سے ابھی تک کوئی علاقہ ہے تو لکھنے سے پہلے پڑھنا سیکھنا چاہئے۔ اور یہ کوئی ایسی مشکل بات بھی نہیں۔ کوئی رسالہ یا کتاب اٹھائیے اور صرف ایک صفحہ نمونے کے طور پر لے کے محض لفظوں کی تسمیں ہی گن لیجئے، ادبی تعطل کی پوری تصویر آپ کو نظر آجائے گی۔

مثلاً آج کل کے ادب میں افعال کے استعمال ہی کا قصہ لیجئے۔ لیکن اس سے پہلے یہ تصریح ضروری ہے کہ میں صرف دوسروں کو جہنم رسید کرنے کی فکر میں نہیں ہوں۔ مجھے پورا یقین ہے کہ میں بھی صرف اسی وقت اچھا لکھ سکتا ہوں، جب دوسرے بھی اچھا لکھ رہے ہوں گے۔ جنہیں اچھی شرکھا جاسکے۔ مجھے تو پہلے خود اپنی تحریریں پڑھ کے لھٹن ہوتی ہے۔ اس کے بعد عام اردو نشر کے نقائص کا احساس ہوتا ہے۔ اگر میں اپنی نشر سے مطمئن ہوتا تو مجھے دوسروں کی فکر کیوں ہونے لگی تھی۔ یہ تو میری خود غرضی ہے کہ میں چاہتا ہوں سب کے سب اچھا لکھنے کی کوشش کریں تاکہ میں ان کی محنت سے فائدہ اٹھا سکوں۔

افعال کا مسئلہ بھی ایک اور بنیادی مسئلے کا جزو ہے۔ ہمارے پورے ادب کو بعض معنوں میں غزل نے مار رکھا ہے۔ شاید یہ غزل ہی کا فیضان ہے کہ اردو شاعروں اور نثر نگاروں میں تعمیری احساس آج تک پیدا نہیں ہو سکا۔ ہماری بڑی سے بڑی

نظموں میں (SYMPHONIC FORM) نہیں ابھرتی۔ اقبال کی کچھ نظموں یا حالی کی "مناجات بیوہ" یا سودا کے "شہر آشوب" میں اس کا تھوڑا بہت احساس ہوتا ہے۔ مگر ایسی چیزوں کو مستثنیات میں رکھئے۔ مرے کو ماریں شاہ مدار۔ ۱۳۶ء کے بعد یہ ہوا چلی کہ موضوع ہی اصل چیز ہے۔ ایک تجربہ ہاتھ آجائے تو بس پھر اس کے ادب بن جانے میں کچھ دیر نہیں لگتی۔ ہم یہ بات آزاد شاعری کرنے کے باوجود نہیں سمجھ سکے کہ تجربہ لفظوں کے ذریعے وجود میں آتا ہے۔ بلکہ "ذریعہ" بھی گمراہ کن بات ہے۔ ادب میں لفظ ہی تجربہ ہوتے ہیں۔ نظم ہو یا افسانہ تجربے کو محض لشم لشم بیان کر دینے سے بات نہیں بنتی۔ یہاں موضوع یا تجربہ پوری نظم یا افسانے میں ہی نہیں بلکہ ہر ہر لفظ اور فقرے میں موجود ہونا چاہئے۔ اگر لکھنے والے کو اپنے تجربے سے سچی اور تخلیقی دل چسپی ہے تو اس کا ثبوت صرف یہی ہے کہ اس کے الفاظ ایسے نہ ہوں جیسے لاشوں سے گڑھا پاٹ دیا گیا ہو، بلکہ ناعلیٰ حیثیت سے کام کر رہے ہیں۔ سچے شاعر اور وحشی انسان دونوں کے ذہن میں ایک بات مشترک ہے۔ یعنی دونوں کو ہر چیز جان دار نظر آتی ہے۔ شاعر کا ذہن بھی (ANIMISTIC) ہوتا ہے۔ چنانچہ جب تک ایک ایک لفظ میں جان موجود نہ ہو۔ شاعری سب سے ہو ہی نہیں سکتی۔ اب اس "جان" کا بھی مطلب سمجھتے چلیں۔ ارسطو نے ٹریجیڈی کے لئے عمل کو کردار سے زیادہ ضروری بتایا ہے، اور ساتھ ہی ساتھ یہ بھی کہا ہے کہ آدمی اپنے عمل سے پہچانا جاتا ہے۔ خیال سے نہیں۔ یہ بات ٹریجیڈی ہی کیا، ساری ہی شاعری کے لئے کہی جاسکتی ہے۔ اور بڑی حد تک تخلیقی نثر کے لئے بھی۔ سچے شاعر کے الفاظ اور فقروں میں صرف جذبات یا احساسات نہیں بلکہ عمل ہوتا ہے۔ یہاں پھر وحشیوں کی زبان مثال کا کام دے گی۔ ان لوگوں کا ذہن فاعل اور فعل میں تمیز کرتا ہی نہیں۔ وہ چیز کو صرف اسی حد تک دیکھتے ہیں جہاں تک اس میں کوئی عمل نظر آتا ہو۔ چنانچہ وحشیوں کے بہت سے الفاظ دراصل حملے ہوتے ہیں۔ جن میں فاعل اور فعل ایک دوسرے میں پیوست ہو جاتے ہیں۔ یہ خصوصیت بہت سی قدیم زبانوں میں

ابھی تک باقی ہے۔ مثلاً فارسی میں ”رُوم“ بمعنی ”میں جاتا ہوں“ اس سے بھی آگے بڑھے۔ نفسیات کے ماہر و اہل علم رائج کا نظریہ ہی یہ ہے کہ زبان بنیادی اعتبار سے ناسیاتی جسم کے اندرونی افعال کا اظہار کرتی ہے۔ چونکہ شاعر انسانی ہستی کے بنیادی سے بنیادی عناصر کی اسکا ہی رکھتا ہے اس لئے اس کے الفاظ میں ہمیشہ ایک اندرونی حرکت نظر آئے گی۔ اب ایک زبان اور ادب کے ماہر کا بیان سنئے۔ فینو لوسا کا خیال ہے کہ شاعر کی عظمت کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ اس نے جو افعال استعمال کئے ہیں، ان میں حرکت کس حد تک موجود ہے۔ کیونکہ ایسے افعال عظیم فطری قوت کا احساس دلاتے ہیں۔ اس کی مثال شکسپیر کے مشہور بلکہ رسوائے زمانہ فقرے ہیں :-

THE DAFFODILS THAT COME... AND TAKE THE
WINDS OF MARCH WITH BEAUTY.

چنانچہ فینو لوسا نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ لفظ ”ہے“ استعمال ہوا۔ اور شاعری غائب۔ بلکہ اس لفظ کی فراوانی پوری قوم کے حیاتیاتی زوال کی نشانی ہے۔ یہ نظریے کہاں تک درست ہیں اور دنیا کے بڑے ادب سے کہاں تک مطابقت رکھتے ہیں۔ اس کی بحث کا تو یہ موقع نہیں۔ لیکن فی الحال انھیں درست مان کر ذرا اپنی زبان اور ادب کا جائزہ لیجئے۔ اول تو مجھے ایک شبہ یہ پیدا ہو چلا ہے کہ میدانوں کے رہنے والے کبھی عظیم ادب پیدا ہی نہیں کر سکتے۔ کیونکہ وہ فطری قوتوں کے شدید مظاہر سے دور رہتے ہیں۔ دنیا کا ہر بڑا ادب یا تو سمندر کے کنارے پیدا ہوا ہے۔ یا پہاڑوں کے سائے میں، اور کچھ نہ ہو تو کہسے کم ریگستان ہی ہو۔ ہم اردو لکھنے والے ان سب سے محروم ہیں۔ خیر اگر ہم فطرت کی گہرائیوں میں نہیں اتر سکتے تھے تو کم سے کم انسانی ہستی کو ہی بیان کرنے کی صلاحیت پیدا کر لیتے۔ لیکن اردو شاعری کے ایک سرسری جائزے ہی سے آپ کو پتہ چل جائے گا کہ ہماری زبان درجہ بدرجہ کتنی بیجان

ہوتی چلی گئی ہے۔ میرے یہاں ایسے افعال جو انسانی جسم کی مختلف حرکات بیان کرتے ہیں، اتنے زیادہ نہ رہی جتنے شیکسپیر کے یہاں ہیں۔ مگر پھر بھی اچھی خاصی تعداد میں موجود ہیں۔ غالب کے یہاں اتفاق سے ملتے ہیں۔ غالب کی پوری کوشش ہی یہ رہی کہ ”ہے“ کے سوا کوئی اور فعل ہی نہ استعمال کرنا پڑے۔ غالب کو اصل میں اس ڈرنے خراب کیا کہ ”ہستی کے مت فریب میں آجاؤ اسد“ فلسفیانہ اعتبار سے ”ہستی“ چاہے فریب ہو، چاہے کچھ اور، لیکن شاعر اس کے فریب میں آئے بغیر شاعر نہیں بن سکتا۔ غالب کو بھی مجبور ہو کے یہ کہنا پڑا تھا کہ بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کبے بغیر شاعری میں عظمت نہ تو وجود محض کے احساس کے بغیر آسکتی ہے۔ نہ ہستی کے تفصیلی شعور کے بغیر۔ لیکن ہستی کا شعور کھودینے کے بعد تو ادب کا غذای پھول رہ جاتا ہے۔ غالب کے بعد ادب غالب پرستی کے زمانے میں ادب کی جو گت بنی وہ بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ نیاز فتح پوری اور ان کے ہم عصروں نے ایسی عبارت لکھنی چاہی جس میں فعل ایک نہ آئے اور ایک ایک اسم کے ساتھ صفات کی لینڈوری لگی ہو۔ یعنی حرکت کا احساس ختم ہوا تو ان لوگوں کے اندر اشیاء کا احساس بھی مرنے لگا، اور انھوں نے صفت کو موصوف سے الگ کر کے زبان و بیان کو بالکل ہی کھوکھلا بنا دیا۔ چنانچہ ان لوگوں کی شراسی ہے جیسے اینٹ پر اینٹ رکھتے چلے جا رہے ہوں اور گارا ندارد۔ ذرا ٹھیس پہنچی اور پورا ڈھیر زمین پر آ رہا۔ یہ اُردو ادب کے انتہائی ضعف کا زمانہ تھا۔

۶۔ اُس کے بعد لوگوں نے یہ کوشش کی کہ صرف محض اسموں یا چیزوں کے ناموں کی فہرست کو ادب بنا کر پیش کریں۔ اس ادب میں ایسے افعال آتے ہیں جو محض ”ہوتے“ کی کیفیت تک محدود نہیں رہتے، بلکہ کسی نہ کسی قسم کی حرکت پر بھی دلالت کرتے ہیں۔ لیکن یہ حرکت میکانیکی ہوتی ہے۔ نامیاتی نہیں، چنانچہ انسانی عمل اور فطری قوتوں کو آپس میں جوڑ دینے کا اسکاں پھر بھی پیدا نہیں ہوا۔ اصل میں یہ ادب اس بُری طرح

گھٹے ہوئے انسان کی ترجمانی کرتا ہے جو اپنے سوا کسی اور چیز کو دیکھ ہی نہیں سکتا۔ بہر حال چلے۔ میکانیکی حرکت تو ہمارے ادب میں نظر آنے لگی تھی۔ پچھلے تین چار سال سے وہ بھی آہستہ آہستہ غائب ہوتی جا رہی ہے۔ آج کل ہماری نثر اور خصوصاً نظم پر بس ایک فعل چھایا ہوا ہے۔ ”ہونا“ اس میں زندگی کے متعلق ہمارا پورا رویہ مچلتا ہے۔ متنوع اور فطری قوتوں سے ہم آہنگ عمل کی صلاحیت ہم کھو بیٹھے ہیں، بس ایک اپنے وجود کا مضحکہ سا احساس ضرور باقی رہ گیا ہے۔ دیکھئے وہ کتنے دن چلتا ہے۔ اس چیز کو ہم ادبی جوہر کہہ کر مطمئن ہو جاتے ہیں۔ حالانکہ بات بہت دور تک جاتی ہے۔

خیر اب آج کل شائع ہونے والے ادب کو دیکھئے ایک خرابی کی صورت تو خود اردو کی تعمیر میں مضمر تھی۔ ایک تو فارسی والوں نے یہ بدعت شروع کی کہ عربی الفاظ میں ’بودن‘ اور ’کردن‘ لگا کے فعل بنائے۔ پھر اردو والوں نے اس قاعدے کی تقلید میں کاہلی برتتے ہوئے فارسی الفاظ میں ’کرنا‘ یا ’ہونا‘ لگا کے فعل بہ فعل گڑھنے شروع کر دیے اور جو اچھے خاصے دیسی لفظ موجود تھے انھیں طلاق دیتے گئے۔ ناسخ اور غالب کے زمانہ میں یہ عمل اور بھی زور پکڑ گیا۔ اس کے بعد سے تو اردو میں بہت ہی کم افعال داخل ہوئے ہیں۔ لیکن آج کل تو کمال یہ ہوا ہے کہ ہم افعال تو بالکل ہی بھول گئے۔ میرا اندازہ ہے کہ آج کل اخباروں اور رسالوں میں پچاس الفاظ سے زیادہ استعمال میں نہیں آتے۔ کہتے ہیں کہ اردو زبان کی لغت میں چھپن ہزار الفاظ ہیں۔ ان میں سے کچھ نہ ہوئے تو ہزار افعال تو ہوں گے ہی۔ اگر ہم لوگ آج کل ان ہزار میں سے سو افعال بھی استعمال کر رہے ہیں تو بھی ذرا سوچئے کہ ان سو افعال کے ذریعہ ہم کتنی باتیں کہہ سکتے ہیں۔ اب اگر ہمارا ادب ناطاتی کا شکار ہو جائے تو کیا ہو، لیکن مزے کی بات یہ ہے کہ جو لوگ پچاس سے زیادہ افعال پر قدرت نہیں رکھتے ان میں سے بعض اس خوش فہمی میں بھی مبتلا ہیں کہ ہمارا ادب دنیا کے بہترین ادب کے مقابلہ میں پیش کیا جاسکتا ہے اور حال یہ ہو گیا ہے کہ ”کرنا“ یا

”ہونا“ کے سوا ہماری تحریروں میں تیسرا فعل ذرا ڈھونڈے سے ملتا ہے۔

ادبی تعطل کے معاشی، سیاسی نفسیاتی اسباب جو بھی ہوں، وہ تو اپنی جگہ مسلم۔
 لیکن آخر ہم نکتے والوں اور پڑھنے والوں کا واسطہ سب سے پہلے الفاظ سے پڑتا ہے۔
 پہلے انہیں تو غور سے دیکھیں۔ اگر باقی سب رکاوٹیں دور ہو گئیں اور الفاظ پر ہماری قدرت
 کا یہی عالم رہا تو کیا ہم واقعی ادب تخلیق کر لیں گے۔ ان حالات میں اگر کوئی آدمی بڑی سے
 بڑی ادبی صلاحیتیں لے کر بھی پیدا ہوا تو وہ کون سا بڑا تیر مار لے گا؟ ہمارا سب سے
 پہلا کام تجربہ ہے کہ لفظوں کو مغلوب کریں اور یہ کام ایک پورے لشکر کے ساتھ ہوتا ہے۔
 ادب کی تخلیق صرف ادیبوں کے ذریعے نہیں ہوتی، اس میں تو پڑھنے والے بھی شرکت کرتے
 ہیں۔ ادب کا جمود آج دور ہو سکتا ہے۔ بشرطیکہ ہم ان چھوٹے چھوٹے کاموں کے لئے تیار ہو۔
 اس میں تو دھوم دھڑکا واقعی نہیں ہے لیکن ادب کی زندگی اسی میں ہے۔ اب دیکھنے کی بات
 بس یہی ہے کہ ہم ادب کو زندہ بھی رکھنا چاہتے ہیں یا نہیں +

۱۹۵۳ء

محاوروں کا مسئلہ

کم بخت ادب میں جہاں اور بے مصیبتیں ہیں وہاں ایک جھگڑا یہ بھی ہے کہ اس کے ایک عنصر کو باقی عناصر سے الگ کر کے سمجھنا چاہیں تو بات آدھی پونی رہ جاتی ہے۔ یہاں وہ ڈاکٹروں والی بات نہیں چلتی کہ کوئی کان کے امراض کا ماہر ہے تو کوئی ناک کی بیماریوں کا، ادب پارہ عناصر کا مجموعہ نہیں ہوتا۔ یہاں تو کل ہی اصل چیز ہے۔ کہیں سے اینٹ، کہیں سے روڑے کے اور چاہے جو بن جائے ادب نہیں بنتا۔ ادب کا معاملہ تو وہی ہے جو اشیا کا ہے۔

اشیا میں لمبائی ہوتی ہے اور چوڑائی بھی۔ لیکن ایک کے بغیر دوسری وجود میں نہیں آسکتی۔ ادب کے بارے میں سوچنے بیٹھیں تو یہی الجھن پیش آتی ہے۔ ابھی ایک پہلو کے متعلق کوئی بات کہہ کے مطمئن بھی نہیں ہونے پائے تھے کہ پتہ چلا یہ پہلو دوسرے پہلو سے جڑا ہوا ہے۔ جی بھی تو ادبی تنقید کا کام ہوا سے لڑنے کے برابر ہے۔

مثلاً میں نے کچھ دن سے غل پچار کھا ہے کہ ہمارے ادیبوں کو الفاظ پر قدرت حاصل نہیں۔ اس لئے ہمارا سب سے پہلا کام یہ ہے کہ الفاظ کو قابو میں لائیں۔ اس سیدھے

سادے بیان سے بظاہر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ادیب لوگ روزِ صبح اٹھ کر نہا رہے ہفت کا ایک منورٹ بیکریں۔ یا پرانی کتابیں پڑھ پڑھ کے اچھے اچھے لفظوں کی ایک فہرست تیار کریں اور پھر اس فکر میں رہیں کہ موقعِ موقع ایک زوردار سا لفظ نکال دیں۔ اگر بضرورتِ محال اس طرح اچھی شریا نظم لکھی بھی جاسکے تو محض ایک افسانہ چھپانے کی خاطر اتنا جھٹ کون پائے گا کہ نور اللغات کی چار جلدیں ہر وقت کندھے پر اٹھائے پھرے۔ اصل پوچھنے کی بات تو یہ ہے کہ لفظ یا کس طرح رستے ہیں اور لفظوں پر قابو کیسے پایا جاتا ہے۔ آخر وہ کیا چیز تھی جس نے اکیلے شیکسپیر کو چھبیس ہزار الفاظ دے دیے حالانکہ ہماری پوری اردو زبان میں کل ملا کر چھپتے ہزار الفاظ ہیں، اور آج کل کے اردو ادیبوں کے پاس تو شاید دو تین ہزار سے زیادہ نہ ہوں گے۔ یہ کیا قصہ ہے ؟

الفاظ اس آدمی کو یاد ہوتے ہیں جو زندہ ہو۔ یعنی جسے زندگی کے عوامل اور مظاہر سے جذباتی تعلق ہو اور جو اس تعلق سے جھجکے یا گھبرائے نہیں۔ ادیبوں کو چھوڑیے ہم آپ جیسے عام آدمی روزانہ جو الفاظ بولتے ہیں ان میں ہماری پوری جسمانی ذہنی اور جذباتی سوانح عمری بند ہوتی ہے۔ گویا ہر آدمی دن بھر اپنی داستان اوز بچپن سے لے کر آج تک کی تاریخ بیان کرتا پھرتا ہے۔ ان میں سے بہت سے لفظ تو ایسے تجربات کی نمائندگی کرتے ہیں جنہیں ہمارے شعور نے بھی قبول کر لیا ہے بہت سے لفظوں میں وہ تجربات چھپے بیٹھے رہتے ہیں جن سے شعور بچتا ہے لیکن جنہیں لاشعور ہمارے اوپر کھونستا ہے۔ دوسری طرف ایسے بھی لفظ ہوتے ہیں جنہیں ہم حافظے کی گولیاں کھانے کے بعد بھی یاد نہیں رکھ سکتے۔ کیونکہ ان کا تعلق ایسے ناخوشگوار تجربات سے ہوتا ہے جن سے ہم ذرا چھڑانا چاہتے ہیں۔ ہم کتنے اور کس قسم کے الفاظ پر قابو حاصل کر سکتے ہیں۔ اس کا احصا اس بات پر ہے کہ ہمیں زندگی سے ربط کتنا ہے اور ہم خوشگوار اور ناخوشگوار دونوں طرح کے تجربات قبول کرنے کی بہت کتنی رکھتے ہیں۔ جی ہاں، خوشگوار تجربے کو قبول کرنے

کے لئے بھی ہمت چاہئے۔ بقول فراق صاحب، 'بلا میں یہ بھی محبت کے سرگئی ہوں گی' اس میں بھی نفی خودی کا کرب برداشت کئے بغیر گزارا نہیں ہوتا۔ خود پرست آدمی نشاط کے قابل رہتا ہے نہ غم کے۔ اگر کوئی سکڑ سمٹ کے بالکل اندر بند ہو جائے تو اسے لفظوں کی ضرورت ہی نہیں پڑے گی۔ کیونکہ الفاظ تو اس تعلق کا ذریعہ اظہار ہیں جو ہمارے اور خارجی چیزوں کے درمیان ہوتا ہے۔ خدا نے حضرت آدم کو سب سے پہلے چیزوں کے نام سکھائے تھے۔ پھر الفاظ محل اظہار کا ذریعہ ہی نہیں ہیں، ان کے پیچھے یہ خواہش کام کرتی ہے کہ ہم دوسروں سے تعلق پیدا کریں۔ چنانچہ لفظوں کو قابو میں لانے کے لئے آدمی کے اندر دو چیزیں ہونی چاہئیں۔ ایک تو زندہ رہنے اور زندگی سے دل چسپی رکھنے کی خواہش۔ دوسرے انسانوں سے تعلق رکھنے کی خواہش، شیکسپیر نے چھبیس ہزار الفاظ لغت میں سے نقل نہیں کئے تھے، بلکہ چیزوں اور انسانوں کی دنیا سے چھبیس ہزار طرح متاثر ہوا تھا۔ کیونکہ ایک سیدھا سادا اور بذاتِ خود مہمل سا لفظ "اور" استعمال کرنے کا مطلب یہ ہے کہ آدمی کی شخصیت میں اتنی لچک موجود ہے کہ وہ اپنی دل چسپی کو ایک چیز سے دوسری چیز تک منتقل کر سکے۔ اس کے اندر گیرائی ہے کہ بیک وقت دو چیزوں کا احاطہ کر سکے۔ بہت سے لوگوں کی شخصیت ٹھٹھکے رہ جاتی ہے۔ تو اسی لئے کہ وہ اپنی روح کی گہرائیوں میں سے "اور کہنے کی ہمت نہیں رکھتے" میں شاعرانہ مبالغے سے کام نہیں لے رہا۔ یہ ذرا سا لفظ "اور" کتنا عظیم ہے۔ اس میں تو ایک پوری کائنات سما سکتی ہے۔

اتنی جھک سے مقصود میرا بس اتنا تھا کہ ادیبوں کے پاس لفظ کم رہ جائیں تو پورے معاشرے کو گھرا جانا چاہئے۔ یہ تو ایک بہت بڑے سماجی خلل کی علامت ہے۔ باعمل لوگ ادب جیسا بے مصرف چیز سے ہزار بیگانہ رہیں۔ لیکن ادب میں ان کی نبض بھی دھڑکتی ہے۔ ادب میں لفظوں کا توڑا ہو جائے تو اس کے صاف معنی یہ ہیں کہ معاشرے کو زندگی سے وسیع دلچسپی نہیں رہی۔ یا تجربات کو قبول کرنے کی ہمت نہیں پڑتی۔ جب ادب مرنے لگے تو ادیبوں ہی کو

نہیں بلکہ سارے معاشرے کو دعائے قنوت پڑھنی چاہیے۔

خیر اب لمبی چوڑی باتیں چھوڑ کے یہ دیکھیں کہ آج کل کے ادب میں لفظوں کے قحط کی نوعیت کیا ہے۔ فی الحال محاورے کا معاملہ لیجئے! بعض لوگوں کی رائے یہ ہے کہ محاوروں کے استعمال کی ضرورت ہی کیا ہے۔ اگر سیدھے سادے لفظوں سے کام چل جائے تو اس تکلف میں کیوں پڑیں؟ دو چار لوگ ایسے بھی ہیں جو چاہتے ہیں کہ محاورے استعمال ہوں اور اس کی صورت وہ یہ بتاتے ہیں کہ پرانا ادب بڑھا جائے۔ اگر اس طرح محاوروں کا استعمال سیکھا جاسکتا ہے تو پھر وہ لغت والا نسخہ ہی کیا بُرا ہے؟ خیر اپنی اپنی رائے تو اس معاملے میں سمجھی دے لیتے ہیں۔ کوئی محاوروں کو قبول کرتا ہے، کوئی رد۔ لیکن جو بات پوچھنے کی ہے وہ کوئی نہیں پوچھتا، اصل سوال تو یہ ہے کہ محاورے کب استعمال ہوتے ہیں اور کیوں؟ اور محاوروں میں ہوتا کیا ہے؟ وہ ہمیں پسند کیوں آتے ہیں؟ ان سے بیان میں اضافہ کیا ہوتا ہے؟

خالص نظریاتی بحث تو مجھے آتی نہیں۔ ایک آدھ محاورے کو الٹ پلٹ کر دیکھتا ہوں کہ اس کے کیا معنی نکلتے ہیں۔ سرشار نے کہیں لکھا ہے۔ ”چراغ میں بتی پڑی اور اس نیک بخت نے چادر تانی“ اس اچھے خاصے طویل جملے کا سیدھا سادا مطلب یہ ہے کہ وہ لڑکی شام ہی سے سو جاتی ہے، تو ”جوابات کم لفظوں میں ادا ہو جائے“ اسے زیادہ لفظوں میں کہہ دیا جائے؟ اس سے فائدہ؟ فائدہ یہ ہے کہ جملے کا اصل مطلب وہ نہیں جو میں نے بیان کیا بلکہ اس سے کہیں زیادہ ہے۔ ”شام ہونا“ تو فطرت کا عمل ہے۔ ”چراغ میں بتی پڑنا“ انسانوں کی دسیا کا عمل ہے جو ایک فطری عمل کے ساتھ وقوع پذیر ہوتا ہے اور یہ عمل خاصا ہنگامہ خیز ہے۔ جن لوگوں نے وہ زمانہ دیکھا ہے، جب سرسوں کے تیل کے چراغ جلتے تھے، انہیں یاد ہوگا کہ چراغ میں بتی پڑنے کے بعد کتنی چل پور مچتی تھی، اندھیرا ہو جلا، ادھر بتی کے رے روتی ڈھونڈھی جا رہی ہے۔ روتی مل گئی تو جلدی میں بتی ٹھیک طرح نہیں بٹی جا رہی۔

کبھی بہت سوٹی ہو گئی، کبھی بہت پتلی۔ دوسری طرف بچے بڑی بہن کے ہاتھ سے روٹی جھین رہے ہیں۔ یہی وقت کھانا پکے کا ہے۔ تو بے پروائی نظر نہیں آرہی، روٹی پکانے والی الگ چلا رہی ہے وغیرہ وغیرہ۔ چراغ میں بٹی پڑنے کے معنی محض یہ نہیں کہ شام ہو گئی۔ اس فقرے کے ساتھ اجتماعی زندگی کا ایک پورا منظر سامنے آتا ہے۔ اس محاورے میں فطرت کی زندگی اور انسانی زندگی گھل مل کر ایک ہو گئی ہے۔ بلکہ شام کے اندھیرے اور شائے پر انسانوں کی زندگی کی ہا ہی غالب آ گئی ہے۔ سرشار نے یہ نہیں کہا کہ سورج غروب ہوتے ہی سو جانا صحت کے لئے مضر ہے۔ انھیں تو اس پر تعجب ہوا ہے کہ ایسے وقت جب گھر کے چھوٹے بڑے سب ایک جگہ جمع ہوں اور اتنی چہل پہل ہو رہی ہو، ایک آدمی سب سے منہ موڑ کر الگ جا لیٹے۔ انھیں اعتراض یہ ہے کہ سوتے والی نے اجتماعی زندگی سے بے تعلقی کیسے برتی؟ پھر ”چادر تانا“ بھی سوجانے سے مختلف چیز ہے۔ اس میں ایک اکتاہٹ کا احساس ہے۔ یعنی آدمی زندگی کی سرگرمیوں سے تھک جانے کے بعد ایک شعوری فعل کے ذریعے اپنے آپ کو دوسروں سے الگ کر کے چادر کے نیچے پناہ لیتا ہے۔ سرشار نے محض ایک واقعہ نہیں بیان کیا۔ بلکہ عام انسانوں کے طرز عمل کا تقاضا دکھایا ہے۔ اس انفرادی فعل کے پیچھے سے اجتماعی زندگی جھانک رہی ہے۔ محاوروں کے ذریعے پس منظر اور پیش منظر ایک دوسرے میں پیوست ہو گئے ہیں۔

اب ایک ضرب المثل لیجئے۔ ”بتی کے بھاگوں چھینکا ٹوٹا“ اس میں ایک عمومی تصور ایک خاص واقعے کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ ایک استعارہ ہے جو بقول ارسطو شاعری کی جان ہے۔ تو ایسے بھی محاورے اور ضرب الامثال ہوتی ہیں جو محض بیان سے آگے بڑھ کے شاعری بن جاتی ہیں۔ پھر مندرجہ بالا فقرے میں گھر لو زندگی کے کئی پہلو نظر آتے ہیں۔ خاص طور سے بعض جانوروں کو انسانوں کی زندگی میں جو دخل ہے اس کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے۔

غرض محاوروں میں اجتماعی زندگی کی تصویریں، سماج کے تصورات اور معتقدات، انسان، فطرت اور کائنات کے متعلق سماج کا رویہ، یہ سب باتیں فطرتی ہیں۔ محاورے صرف خوب صورت فقرے نہیں، یہ تو اجتماعی تجربے کے ٹکڑے ہیں۔ جن میں سماج کی پوری شخصیت بستی ہے۔ محاورہ استعمال کرنے کا فائدہ یہ ہے کہ اس کے ذریعے انفرادی تجربے کو اجتماعی تجربے کے پس منظر میں دیکھا جاسکتا ہے۔ محاورہ فرد کو معاشرے میں گھلا دیتا ہے۔ تخصیص میں تقسیم اور تقسیم میں تخصیص پیدا کرتا ہے۔ محاورہ ہمیں بتاتا ہے کہ فرد کے ایک تجربے کو اس کے دوسرے تجربوں سے۔ فرد کے تجربے کو سماج کے تجربے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ محاورہ جزو کو خالی جزو نہیں رہنے دیتا، اسے کل میں ڈبو تا ہے۔ ہمیں زندگی کی پچیدگیاں اور رنگارنگی یاد دلاتا ہے۔ اس کے ذریعے مختلف تجربات کا تضاد اور تقابل نظر کے سامنے آتا ہے چونکہ محاورہ فرد کو کھینچ کے پھر اجتماعی زندگی میں واپس لے آتا ہے، اس لیے اسی وقت استعمال ہوتا ہے۔ جب فرد اپنے معاشرے سے تعلق برقرار رکھنا چاہے۔ یعنی محاورہ ایک مربوط اور منضبط محاورے کی پیداوار ہے۔ جب فرد اپنے معاشرے سے بچھڑ جائے اور وہ دوبارہ معاشرے میں گھل مل جانے کی خواہش بھی نہ رکھتا ہو تو پھر نہ تو محاورے استعمال ہو سکتے ہیں نہ ان کی ضرورت باقی رہتی ہے۔

اردو شاعری میں محاوروں سے اجتناب سب سے پہلے ہمیں غالب کے یہاں نظر آتا ہے۔ کیونکہ ان کی خواہش تو یہ تھی کہ ”عرش سے پرے ہوتا کاشش کہ مکاں اپنا“ آسماں سے پرے کوئی مطلق اور مجرد تجربہ ہوتا ہو تو ہوتا ہو انسانوں کا اجتماعی تجربہ نہیں ہوتا۔ اُس دنیا میں تو فرد اپنے تجربے ہی کو ایک مطلق چیز سمجھ سکتا ہے، اُسے اوروں کے تجربے سے اپنے تجربے کا مقابلہ کرنے کی ضرورت نہیں پیش آتی۔ تو پھر غالب محاورے کیوں استعمال کرتے؟ اگر غالب کے خطوط موجود نہ ہوتے تو ہمیں ان کی شخصیت

بڑی چھوٹی اور گھٹی ہوئی نظر آتی۔ غالب کی غزل میں ان کی شخصیت کی عظمت چاہے آگئی ہو دوست نہیں آنے پائی۔ غالب کو دو چیزوں مارا۔ ایک تو اپنے آپ کو دوسرے افسانوں سے الگ رکھنے کی خواہش دوسرے فلسفیانہ بگھارنے کا شوق۔ "عالم تمام حلقہ دام خیال ہے"۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے، مگر سچا خیال بھی اسی وقت پیدا ہوتا ہے کہ جب ٹھوس چیزوں پر نظر ہو۔ اور سطو نے کہا ہے کہ نوجوان لوگ فلسفی نہیں بن سکتے۔ کیونکہ ان کی اصول سازی اور خیال آرائی کے پیچھے خصوصی تجربات کی تعداد بہت کم ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے غالب اپنی فکری زندگی میں ہمیشہ لڑتے ہی رہے۔ جہاں تک منظر ہونے کا تعلق ہے غالب کیر کے گور کے گھٹنے تک بھی نہیں پہنچتے۔ لیکن کیر کے گور کا زبردست امتیاز یہ ہے کہ اس کا ہر خیال انفرادی یا اجتماعی زندگی کے کسی نہ کسی ٹھوس تجربے سے نکلتا ہے۔ بہر حال غالب تو ایک ایسے رجحان کی نمائندگی کر رہے تھے جو ہمارے معاشرے میں پیدا ہو چکا تھا، یعنی فرد کے دل میں سماج سے الگ ہونے کی خواہش۔ جب فرد کی زندگی پرانے اجتماعی مناسبات سے واقعی الگ ہو گئی تو نیا زفتح پوری وغیرہ کا ادب سامنے آیا۔ ان لوگوں کا عقیدہ تھا کہ ادیب کے تجربات عام انسانوں کے تجربات سے الگ اور جمالیاتی نوعیت کے ہوتے ہیں، اور ادیب تصورات کی دنیا میں رہتا ہے۔ فارسی اور عربی کے الفاظ کی تعداد زیادہ ہو جانے سے یہی معنی ہیں۔ ان ادیبوں کو تو یہی منظور تھا کہ اپنے تجربات کا اختصاص اور ندرت دکھائیں، اور اجتماعی تجربات کا سایہ تک اپنے اوپر نہ پڑنے پائے۔ چنانچہ محاورے اسی لئے ترک کئے گئے۔ تاکہ اجتماعی زندگی بن بلائے مہمان کی طرح نہ گھس پڑے۔

رہے لکڑے کے بعد والے ادیب تو عقیدے کے اعتبار سے تو وہ اجتماعی زندگی کے قائل تھے مگر خانقاہ مذہب وغیرہ سماجی اداروں پر یقین نہ رکھتے تھے۔ یعنی وہ موجودہ اجتماعی زندگی کو رد کر کے اپنا تعلق ایک آئندہ اور خیالی اجتماعی زندگی استوار کرنا چاہتے تھے پھر دوسری طرف کسی طرح کی اجتماعی زندگی سے انھیں جذباتی علاوہ نہ تھا۔ اس کے مشاہدے کی خواہش ضرور تھی (یہاں میں ایک عالم رجحان کا ذکر کر رہا ہوں۔

انفرادی حیثیت سے احمد علی، عصمت چغتائی، انتظار حسین وغیرہ میں زندگی سے محبت نظر آتی ہے۔ جو لوگ اجتماعی زندگی سے اس بُری طرح کٹ گئے ہوں۔ وہ اگر چاہیں بھی تو محاورے استعمال نہیں کر سکتے۔ کیونکہ اجتماعی زندگی اُن کی شخصیت میں اس طرح جذب ہی نہیں ہوئی، جیسے سرشار، نذیر احمد اور راشد الخیری میں رس بس گئی تھی۔ یہ لوگ چراغ میں بجی پڑی، کہہ ہی نہیں سکتے۔ کیونکہ شام کے تصور کے ساتھ ان کے ذہن میں اجتماعی زندگی کا کوئی منظر نہیں ابھرتا۔ یہ لوگ ”چادر تاننا“ بھی نہیں کہہ سکتے۔ کیونکہ انہیں انسانوں کے چھوٹے سے چھوٹے فعل سے وہ دل چسپی نہیں جو سرشار کو تھی۔ یہ لوگ تو ایسی جگہ محض ”سوتا“ کہیں گے۔ یعنی ایسا لفظ استعمال کریں گے جو ایک جسمانی فعل تو ضرور دکھائے مگر انسانی مناسبات سے خالی ہو۔

تو محاورے کا مسئلہ محض ادبی مسئلہ نہیں۔ بلکہ ہماری پوری انفرادی اور اجتماعی زندگی کا مسئلہ ہے۔ ہمارے ذہن میں محاورے اس وقت آئیں گے۔ جب ہم اجتماعی زندگی سے جذباتی تعلق رکھتے ہوں، اور اپنے معاشرے کو قبول کریں۔ محاورے تو اجتماعی زندگی کی شاعری ہیں۔ اجتماعی زندگی کے (MYTHS) ہیں۔ جب تک ہمیں اجتماعی زندگی میں شاعری نظر نہ آئے گی ہم محاورے بھی استعمال نہیں کر سکیں گے۔ اتنی بات میں مانتا ہوں کہ بہت پرانے محاورے ہمارے کام نہیں آئیں گے۔ کیونکہ سماجی پس منظر بدل چکا ہے اور ان کے ذریعے ہمارے ذہن میں کوئی تصویر نہیں ابھرتی۔ زندگی کی شکلیں بدل چکی ہیں تو محاورے بھی نئے بننے چاہئیں۔ لیکن غضب تو یہی ہوا ہے کہ نئے محاوروں کی پیدائش بالکل رک گئی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمیں اپنی زندگی سے تخلیقی دل چسپی اور گہرا جذباتی تعلق باقی نہیں رہا، دوسرے ہماری زندگی اجزائیں بٹ گئی ہے۔ کل کا احساس غائب ہو گیا ہے۔ ہم اپنے تجربات کو ایک دوسرے میں گھلا ملا کر ایک نہیں بنا سکتے۔ اسی لئے ہمارا ذہن نئے محاورے ایجاد نہیں کرتا۔ ذہن میں یہ صلاحیت تو اسی وقت

آتی ہے، جب فرد اور معاشرے میں پتلا ربط ہو۔ جان بوجھ کر محاوروں کی لین ڈوری لگا دینے کا مطلب اس سے زیادہ کچھ نہیں کہ یہ ایک ثقلمی ربط پیدا کرنے کی کوشش ہے۔ محاورے اسی دقت قابو میں آئیں گے کہ جب ادیبوں کو ہی نہیں بلکہ ہمارے معاشرے کے سب افراد کو اجتماعی زندگی میں ڈوب جانے کی لگن ہو، اور نئے محاورے اس دقت پیدا ہوں گے جب فرد اور جماعت کا ربط اتنا گہرا ہو کہ ہمیں اس ربط کی موجودگی کا خیال بھی نہ آئے۔

۱۹۵۴ء

کچھ اردو نثر کے بارے میں

سلسلہ کے بعد سے اردو ادب میں جو تبدیلی ہوئی ہے۔ اس کے بارے میں دعوے تو بڑے بڑے کئے گئے ہیں۔ لیکن یہ تبدیلی فی الاصل تجربے کی تھی۔ ذریعہ اظہار کی نہیں۔ ظاہر میں اسالیب بیان بدلے ہوئے تو ضرور نظر آتے ہیں، لیکن یہ نثر محض بے چادری کا ہے۔ بعض سیاسی اور معاشی عوامل نے نوجوانوں کے اندر جذبہ باطنی الجھنیں پیدا کر دی تھیں۔ یہ جذباتی ہیجان اظہار چاہتا تھا۔ لیکن نوجوان ایک طرف تو اردو نثر کے مختلف اسالیب سے اچھی طرح باخبر نہیں تھے، دوسری طرف عام لوگوں کی زندہ زبان سے ان کا رشتہ منقطع ہو چکا تھا۔ سچی بات تو یہ ہے کہ اس طبقے کی کوئی زبان ہی نہ تھی، نہ انگریزی نہ اردو، جو زبان یہ طبقہ استعمال کر سکتا تھا اُسے دسویں کلاس کی انگریزی کتاب کا سیدھا سادا اردو ترجمہ سمجھنا چاہیے۔ جس میں خارجی چیزوں یا داخلی کیفیات کی خصوصی صفات اور امتیاز کرنے کی گنجائش نہ تھی۔ بنیادی طور سے یہ زبان تھی، جس کے ذریعے نوجوانوں نے اپنے تجربے کی تشکیل کرنی چاہی۔ مغربی ادب سے انھوں نے فی الجملہ دو باتیں سیکھیں، ایک تو جذبات کی آمیزش کے بغیر خارجی چیزوں کی

گنتی گنونا، شلہ کمرے میں کون کون سی چیزیں رکھی تھیں۔ افسانے کے اشیاء کا لباس کیا تھا۔
 وغیرہ وغیرہ۔ دوسرے تلامذہ خیال کا اصول۔ یہ دوسرا اصول جس طرح بننا گیا اس میں یہ ضرورت
 پیش نہیں آتی کہ اردو نثر میں کوئی تبدیلی کی جائے۔ بس ایک خیال یا ایک تصویر کا سلسلہ
 دوسرے خیال یا تصویر سے ملاتے چلے گئے۔ البتہ پہلا اصول برتنے میں ذرا دشواری پیش آئی
 ہماری پرانی نثر میں خارجی چیزوں کا بیان تو مناسب ہے مگر فہرست کے طریقے سے۔ کسی چیز کی نوعیت
 یا خاصیت بتانے کی ضرورت نہیں سمجھی جاتی۔ عموماً اسم سے پہلے بس ایک صفاتی لفظ یا فقرہ
 ہوتا ہے۔ انگریزی میں یہ چیز عام ہے کہ اگر میز کا ذکر آگیا تو ساتھ ساتھ یہ بھی بتایا جائے کہ
 میز کون سی لکڑی کی تھی۔ شکل کیسی تھی، رنگ کیا تھا، کوئی حصہ ٹوٹ گیا ہے تو اس کا بیان
 بھی اسی جملے میں شامل ہو گا۔ اب اردو ادب میں یہی صلاحیت پیدا کرنی تھی کہ ایک چیز کے تعلق
 کوئی صفاتی کلمے ایک ہی جملے کے اندر آ سکیں۔ ۳۶ء کے بعد والے نثر نگاروں نے بیان
 کے صرف ایک مسئلے سے الجھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ مسئلہ پہلے سو پاساں کے ترجمے کے سلسلے میں
 پیش آیا تھا۔ ان دنوں اس قسم کے بیانیہ جملے کا لفظی ترجمہ بہت ناگوار گزرتا تھا، بہر حال
 آہستہ آہستہ لوگوں کو اس کی عادت پڑ گئی۔ جہاں تک میں سمجھ سکتا ہوں، نثر کا یہ مسئلہ
 ابھی تک خاطر خواہ طور پر حل نہیں ہو سکا۔ اس ضمن میں دو باتیں ہوتی ہیں، یا تو صفاتی
 کلمات کو اسم سے دور ہٹا کر ضمنی جملے کی شکل دے دی جاتی ہے۔ یعنی تصویر کے ہر ٹکڑے
 کو ایک دوسرے سے الگ کر دیا جاتا ہے اور آپ اصل چیز کو اس کے اجزاء سمیت ایک
 نظر میں نہیں دیکھ سکتے۔ ہر جز پہلے الگ الگ نظر آتا ہے۔ اس کے بعد پڑھنے والے
 کا دماغ ان ٹکڑوں کو آپس میں جوڑ لیتا ہے۔ اجزاء کل کے اندر دکھائی نہیں دیتے۔ بلکہ
 اجزاء کے مجموعے سے آہستہ آہستہ پوری شکل بنتی ہے۔ دوسری ترکیب یہ ہے کہ اس طرح کا جملہ
 لکھ دیا۔ جیسے انگریزی میں لکھا جاتا۔ یہ بات اب ہمیں کدھب نہیں معلوم ہوتی۔ کیونکہ پندرہ
 سولہ سال کے عرصے میں ہم مانوس ہو چکے ہیں۔ مگر اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ مسئلہ حل ہو چکا۔

البتہ کام چل جاتا ہے۔

تو ہم لوگوں نے اپنی ادبی تحریروں میں نشر کے صفت ایک مسئلے کو تسلیم کیا تھا۔ لیکن اسے بھی شعوری طور پر حل کرنے کی کوشش نہیں کی۔ اس کے علاوہ اور جو مسائل ہو سکتے تھے ان کی صفت تو غیر شعوری طور پر بھی کوئی توجہ نہیں ہوئی۔ ہمارے ادیب تو بس اُگلے لکھتے رہے ہیں۔ بات یہ ہے کہ ہمارے ادیبوں کو یا تو غم دوراں ستا رہا ہے یا غم جاناں ان دونوں کے معنی میں اپنے جذبات کا غم۔ اپنے فن کی نگرانیوں نے کبھی نہیں کی۔ ہمارے ادیبوں نے اپنے آپ کو حساس یا نیک یا رحم دل انسان ثابت کرنے کی کوشش تو بہت کی ہے، لیکن اچھا لکھنے والا بننے کی ضرورت کبھی محسوس نہیں کی، ہمارے ادیب جذبات کے ذریعے لکھتے ہیں، الفاظ کے ذریعے نہیں۔ ان کے لئے الفاظ تو بس نالیوں کی طرح ہیں جن میں جذبات بہتے چلے جاتے ہیں۔ البتہ ایک عصمت چغتائی ایسی ہیں جو کبھی کبھی تجربے کو الفاظ کی شکل میں محسوس کر سکتی ہیں اور لمبے کے ذریعے تجربے کی تعریف پیش کر سکتی ہیں۔ پچھلے چار پانچ سال کے دوران میں نمونے بعض اوقات الفاظ کو تجربے کی تفتیش کا ذریعہ بنایا ہے۔ یا پھر عزیز احمد نے صرف ایک جگہ یعنی "تصور شیخ" میں تصوف کی اصطلاحوں کے ذریعے تجربے کی مخصوص نوعیت بیان کی ہے، اور شانوی طور پر ان سے طنز کا کام بھی لیا ہے۔ بہر حال فی الجملہ نئے ادیبوں نے وسائل اظہار یا نشر کے مسائل کا مطالعہ نہیں کیا۔

اول تو ہم اپنے ادیبوں کی تحریر میں صرف جذبہ دیکھتے ہیں، نشر کی حیثیت سے کبھی غور نہیں کرتے۔ کسی ادیب کی تعریف اس لحاظ سے عموماً یہ ہوتی ہے کہ اس کی شریں بڑی سلاست اور روائی ہے۔ یہ خوبی عام طور سے صاف سیدھے اور چھوٹے چھوٹے جملوں کی مدد سے رونما ہوتی ہے۔ اول تو نشر کی ساری خوبیوں کو صرف ایک روائی "یک محدود کردینا ہی غلط ہے۔ آخر ایسے تجربے بھی ہوتے ہیں جن کے اظہار میں روائی سے تجربہ سنگ ہو کے رہ جاتا ہے۔ یا کم سے کم تجربے کی نامیاتی وحدت برقرار نہیں رہتی۔ بلکہ تجربہ

انگ انگ ٹکڑوں میں بٹ جاتا ہے۔ پھر روائی کی تعریف کرتے ہوئے ہیں یہ بھی تو دیکھنا چاہئے کہ ہر چیز کی روائی بھی تو ایک جیسی نہیں ہوتی۔ یوں تو نالی میں بھی روائی ہے اور دریائے سندھ میں بھی لیکن دونوں میں فرق کتنا ہے۔ صرف روائی کہہ دینے سے کام نہیں چلتا۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کیا چیز رواں ہے اور اس کی رفتار اپنی نوعیت کے اعتبار سے کس قسم کی ہے اور پھر رواں ہے تو کس جگہ سیدھے سادے ابتدائی جذبات کی رفتار اور ہوگی پیچیدہ تجربات کی اور۔ پھر جب خیال اور جذبہ مل جائے تو اور۔ ان سب سے ایک ہی قسم کی روائی طلب کرنا تخلیق کا گلا گھونٹنے کے برابر ہے۔ اس کے علاوہ ایک بات یہ بھی زیر نظر رکھنی چاہئے کہ پڑھنے والوں کا دماغ کس نوعیت کا ہے جہاں یہ نشر رواں ہے۔ ممکن ہے کہ پڑھنے والوں کا دماغ پیچیدہ جذبے یا خیال کی تاب نہ رکھتا ہو اور نشر کو رواں ہونے کی اجازت ہی نہ دے۔ دریا کی روائی کا تصور اس زمین کو جانے بغیر مکمل ہی نہیں ہو سکتا۔ جہاں وہ دریا بہہ رہا ہے۔ اس قسم کی اصطلاحیں فرادائی سے اور بے احتیاطی کے ساتھ استعمال ہوتے لگیں تو تخلیقی کا دشوں کو صدر پہنچتا ہے۔ اصل میں ہمارے یہاں ”روائی“ کا مطلب یہ ہو گیا ہے کہ دماغ کے اوپر بوجھ نہ پڑے اور دماغ قطعی انفعال کی حالت میں بھی نشر سے کچھ نہ کچھ اخذ کر سکے۔ یا یوں کہئے کہ دماغ مسطل رہے اور جذبات متاثر ہوتے رہیں۔ مرے کو ماریں شاہ مدار۔ ایک تو ہمارے ادیبوں کی تخلیقی کا دش میں دیے ہی انہماک پیدا ہو چکا ہے۔ اوپر سے نقادوں نے مبہم الفاظ مبہم طریقے سے استعمال کر کے دماغوں اور پڑھنے والوں دونوں کو ایسی چیز کی چاٹ لگادی ہے جس میں دماغ کی کم سے کم ضرورت پیش آئے اور ذہن کو انگ رکھ کے ادب لکھا اور پڑھا جائے۔

یہی حال چوٹے چھوٹے جملوں کا ہے۔ اس خوبی کی اتنی ترین بھی سہل انگاری کا نتیجہ ہے۔ پتہ نہیں چھوٹا جملہ بذاتِ خود ایک ادبی خوبی کیسے بن گیا۔ مزے کی بات یہ ہے کہ شہادت

کے طور پر انگریزی کے جدید مصنفوں کی مثال پیش کی جاتی ہے۔ اگر یہ بات درست بھی تسلیم کر لی جائے تو بھی بہر حال انگریزی کے ادیبوں نے تو چھوٹے جملے کو شعوری طور سے انتخاب کیا ہے۔ ان کے یہاں بڑے سے بڑے جملے کی تین سو سالہ روایت موجود تھی۔ اگر وہ چھوٹا جملہ لکھیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اسلوب کا کوئی خاص تجربہ کر رہے ہیں، لیکن ننگی کیا نہائے گی اور کیا پتھر پڑے گی۔ پہلے یہاں اردو میں بڑے جملے کی روایت ہی کب پیدا ہوئی تھی جو چھوٹے جملے کے استعمال میں کوئی خاص خوبی ہو۔ اردو تو اردو بڑا جملہ تو فارسی میں بھی نہیں ملتا۔ یہ ٹھیک ہے کہ بعض فارسی نثر نگاروں نے تین تین صفحے لمبا جملہ لکھ مارا ہے۔ لیکن ایک ہی قسم کی چیزوں یا مطالب کی فہرست بنانے کے رکھ دینے کو بڑا جملہ نہیں کہتے۔ اگر اس فہرست کو چھوٹا کر دیا جائے یا بڑھا دیا جائے تو بھی جملے کی ساخت یا نامیاتی ترکیب میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ بنیادی طور سے وہ رہتا ہے چھوٹا ہی جملہ، کم سے کم اردو میں تو بڑے جملے کا مطلب کبھی سمجھا ہی نہیں گیا۔ نہ کبھی اس کی ضرورت محسوس ہوئی۔ چنانچہ ہمارے یہاں چھوٹا جملہ لکھنا کوئی خوبی نہیں، بلکہ مجبوری ہے۔

لہذا ہماری نثر کا سب سے پہلا مسئلہ تو یہی ہے کہ بڑا اور پیچیدہ جملہ کیسے لکھا جائے۔ بڑا جملہ میں نے اس وجہ سے کہہ دیا کہ کوئی موزوں اصطلاح اس وقت مجھے نہیں سوجھی۔ در نہ میرا مطلب محض جملے کی طوالت سے نہیں ہے ”اور“ ”اگر مگر“۔ لیکن وغیرہ لگا کے جملوں کو جوڑتے چلے جائے بڑا جملہ نہیں بنتا، جملوں کا مجموعہ ضرور بن سکتا ہے۔ بڑے جملے میں ایک تعمیری احساس ہونا چاہیے۔ جردی فقرہوں کا آپس میں ایک نامیاتی رشتہ اور ایک جگہ ہونی چاہیے۔ بڑا جملہ تو وہ ہے جس کی نشو و نما اپنے اندر سے ہو۔ محض ادھر ادھر کے ٹکڑوں کو ایک جگہ جمع نہ کر دیا گیا ہو۔ بڑے جملے کا ایک صحنہ یہ ہے کہ کسی خیال کے مختلف پہلو ایک وقت پیش کئے جائیں۔ اول تو اس قسم کی ضرورت ہمارے لکھنے والوں کو پیش ہی نہیں آتی۔ لیکن اگر کہیں سے اس طرح کا کوئی خیال مستعار لیا یا ترجمہ کیا تو اور“

یا "لیکن" لگا کے جملے کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ خیال بھی دو حصوں میں بٹ جاتا ہے۔ بلکہ ایک خیال کے دو بن جاتے ہیں۔ جن میں سے ایک پہلے آیا، دوسرا بعد میں آیا دوسرا خیال پہلے خیال کی ترمیم کے طور پر آیا۔ یہ ذہنی عمل اس عمل سے بالکل مختلف ہے جس میں خیال کے کئی پہلو ایک ساتھ نظر کے سامنے آتے ہیں۔ یا خیال اپنی پیچیدگیوں سمیت ایک ساتھ پیدا ہوتا ہے اور جس کا اظہار بھی اس طرح ہونا چاہئے کہ یہ نوعیت برقرار رہے۔ اصل میں حقیقت بھی یہ ہے کہ ابھی ہم نے سوچنا ہی نہیں سیکھا۔ ہمارا ذہنی عمل بچوں کا سا ہے۔ جو کسی خیال کو صرف ٹکڑے ٹکڑے کر کے جذب کر سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ہمارے یہاں بڑے جملے کی ضرورت محسوس ہی نہیں ہو سکتی تھی۔

خیر خیال کو چھوڑیے محض تصویریں پیش کرنے کا معاملہ لیجئے۔ بڑے جملے کا ایک اور صرف یہ ہے کہ کسی چیز کا بیان اس طرح ہو کہ اس کے اجزاء اور کُل الگ الگ نہیں، بلکہ بیک وقت نظر آسکیں۔ یہ صلاحیت بھی ہماری نثر میں ابھی تک نہیں آئی۔ ترجموں کی مدد سے ہماری نثر نے کسی چیز کی جزوی تفصیلات کی فہرست تو بنانا سیکھ لیا ہے لیکن ان تفصیلات کو ایک مکمل وحدت کی شکل دینا اُسے نہیں آیا۔ وہ نظر جو کُل اور جزو دونوں کا احاطہ بیک وقت کر سکے۔ ہمارے پاس ہے ہی نہیں۔ ہمارے یہاں یہاں نہ نثر کا مطلب ہے ایک پھاند۔ ایک چیز سے اُچھلے تو دوسری پہ آرہے۔ وہاں سے چلے تو تیسری پہ۔ بلکہ ہمیں تو کسی چیز کے ٹکڑے دکھنا بھی نہیں آیا۔ ہماری نثر چیزوں کے تاثراتی بیان پر قادر نہیں۔ یہی دیکھنا کہ اسم کے ساتھ دوسرے زیادہ صفتوں کا استعمال ہمارے ذوق پر گراں گزرتا ہے۔ ہمارے ذہن کی ایک ساخت اسی سے ظاہر ہے کہ ہماری قواعد میں عموماً صفت کو اسم صفت کہا جاتا ہے۔ اس میں ایک اچھی بات ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہم صفت کو ایک تحریری چیز نہیں بلکہ ٹکڑے چیز سمجھتے ہیں۔ لیکن دوسرا مطلب یہ ہے کہ ہم صفت اور موصوف کو الگ نہیں کر سکتے۔ یعنی جس طرح وحشیوں کی زبان میں "لال چڑیا" کے لئے تو ایک لفظ ہوتا ہے۔ مگر

”لال“ کے لئے کوئی لفظ نہیں ہوتا۔ جب تک صفت کو موصوف سے الگ کر کے کی طاقت ذہن میں نہ آئے اس وقت تک تخلیقی تخیل پوری قوت کے ساتھ کام نہیں کر سکتا۔ یعنی اختلافات میں مماثلت نہیں ڈھونڈ سکتا۔ اس معاملے میں ہمیں غزل نے خراب کیا ہے۔ اگر شاعری محض علامتوں پر موقوف ہو کے رہ جائے تو پھر چیزوں کا براہ راست اور حسیاتی تاثر حاصل کرنے کی ضرورت نہیں رہتی۔ غزل کی شاعری ہمارے ذہنوں پر ایسی غالب رہی ہے کہ ہم چیزوں کو نہیں دیکھ سکے۔ چیزیں علامتیں بن جائیں تو پھر چیزیں نہیں باقی رہتیں۔ اور نہ ہمارے حواس خمسہ کو اپنی طرف کھینچتی ہیں۔ چنانچہ اردو شاعری چیزوں کے حسیاتی ادراک کی صلاحیت ابھی تک پیدا ہی نہیں ہوئی۔ ہماری شہ چیزوں کے نام تو گنوا سکتی ہے، مگر انہیں ایک انفرادی وجود، اور شخصیت عطا نہیں کر سکتی۔ جب اردو شاعر ایک مٹیوں کی ساختیاتی تاثر پیش کرنے میں ڈگمگا جاتی ہو تو پھر ایک پیچیدہ تصویر پیش کرنا اور اس کے لئے ایک پیچیدہ جملہ بنانا تو دور کی بات ہے۔

نثر کو صرف بیان کا وسیلہ نہیں بلکہ تخلیقی عمل مانا جائے تو اس میں استعاروں کے بغیر کام نہیں چلتا۔ لیکن ہمارے یہاں شروع سے روایتی، سلاست اور صفاتی پراستانہ زور دیا گیا ہے کہ لکھنے والے ہر مشکل اور پیچیدہ تخلیقی عمل سے گھبراتے ہیں۔ محض وضاحت کی خاطر تشبیہیں تو ہماری نثر میں اکثر استعمال ہوئی ہیں۔ لیکن تخلیقی استعاروں کی مثالیں بڑی کاوش کے بعد ہاتھ آئیں گی۔ غزل کی علامتوں والی شاعری نے یہاں پھر ہمارے تخیل کو محدود کر دیا ہے۔ ہمارے استعارے عموماً ایک لفظ کے ہوتے ہیں۔ غزل میں کسی لمبی چوڑی تصویر کو استعارہ بنانا ممکن بھی نہیں تھا، کیونکہ دو مصرعوں میں سارا مطلب ادا کرنا پڑتا ہے چنانچہ ہماری نثر نے بھی یہ بات نہیں سیکھی کہ کوئی پیچیدہ تصویر ایک حیثیت بھی رکھتی ہو اور ساتھ ہی ساتھ استعارہ بھی ہو۔ قصہ یہ ہے کہ ہماری نثر عموماً تشریح و تفسیح والی ذہنیت رکھتی ہے۔ تخلیقی ذہنیت نہیں۔ اسی لئے ہمارے نثر نگاروں سے نثر کی کوئی خوبی مسلسل برقرار

نہیں رکھی جاسکتی۔ اُردو کے بڑے سے بڑے شرنکار کو لے لیجئے۔ ایک پورا صفحہ آپ ایسا نہیں
 نکال سکتے جس میں بیچ عیب شرعی موجود نہ ہوں۔ اور کچھ نہ ہوگا تو بیان میں ڈھیلا پن آجائے گا۔
 جملوں کا ربط ٹوٹ جائے گا، بھرتی کے لفظ اور فقرے آجائیں گے۔ غرض ہمارے اچھے سے اچھے
 شرنکار کا سانس بیچ ہی میں ٹوٹ جاتا ہے اور بیمار تھوڑی دیر ہانپنے کے بعد پھر آگے بڑھتا
 ہے۔ یہاں تک کہ روانی، سلاست اور صفائی کی خوبیاں تک دس پندرہ سطروں سے لگے نہیں
 چلتیں۔ بیچ میں سلسلہ ٹوٹ جاتا ہے تو ہمارے لکھنے والوں کی سب سے بڑی خامی شروع سے
 یہ رہی ہے کہ ان کا ذہنی عمل چاہے کسی قسم کا بھی ہو، بہر حال اس میں تسلسل نہیں ہوتا۔ بس
 ردِ رہ کے بجلی سی چمکتی ہے، اور پھر غائب ہو جاتی ہے۔ قصہ یہ ہے کہ ہماری تشرایعے زمانے میں
 پیدا ہوتی جب کوئی بڑی ذہنی تحریک ہمارے معاشرے میں موجود نہیں تھی۔ اور آج تک
 پیدا ہوئی۔ یوں ہونے کو سیاسی، معاشرتی یا مذہبی تحریکیں سامنے آتی رہی ہیں، لیکن میسر
 مطلب اس قسم کی ذہنی تحریک سے ہے جو خود ذہن پر غور کرے۔ اس کے بغیر آدمی کو سوچنا
 نہیں آتا اور مسلسل اور مربوط فکر کی صلاحیت کے بغیر شربھی ترقی نہیں کر سکتی۔ شعر البتہ
 کہا جاسکتا ہے ویسے بھی دیکھئے تو مشرق میں نشرِ شعر کے برابر کبھی نہیں پہنچ سکی۔ اس کی
 ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے۔ کہ مشرق جزیں کل اور کل میں جُز دیکھنے کا بے طرح عادی
 ہے۔ نشر میں جز اور کل دونوں پر ایک سی توجہ صرف کرتی پڑتی ہے اور جب اجزا کا
 پھیلاؤ سودِ سودِ صفحے ہو تو جز اور کل کا تعلق قائم رکھنے کے لئے بڑی ذہنی قوت درکار
 ہے۔ اس لئے آسان ترکیب یہ ہے کہ اجزا کو اپنی اپنی جگہ حسین بنادیا جائے۔ جز
 میں کل سمٹ ہی آئے گا۔

چنانچہ ہماری نشر کا یہ جھول جھال غالباً اسی بنیادی تصور کا نتیجہ ہے۔ پھر ایک
 ادربات بھی ہو سکتی ہے۔ مشرق کی توجہ کا مرکز ہے وجودِ محض، مغرب وجود میں آنے
 کے عمل کو دیکھتا ہے۔ اسی لئے مغربی نشر کے لئے تو ذرا ذرا سی تفصیل اہم ہے۔ کیونکہ اگر

کوئی رہنمائی نہ ملے تو پڑھنے والوں میں خود اطمینانی اور ذہنی اشملال پیدا ہو جانا فطری بات ہے۔ پھر جب پڑھنے والوں کی طرف سے کوئی مطالبہ نہیں ہوتا تو لکھنے والے بھی اپنے تخلیقی عمل سے دل چسپی لینا چھوڑ دیتے ہیں۔ غرض نتیجہ یہ ہوا ہے کہ پڑھنے والے لکھنے والوں کو خراب کر رہے ہیں، اور لکھنے والے پڑھنے والوں کو، اردو نشریاتی صلاحیتیں تو کیا پیدا کرتی۔ جتنی صلاحیتیں خود اس کے اندر موجود تھیں، انہیں بھی پھپھوندی لگ رہی ہے۔ سچی بات یہ ہے کہ ہم آج کلی جو نشر لکھ رہے ہیں وہ اردو کے ابتدائی قاعدے کی نشر ہے۔ کتنا آیا، بلی گئی۔ فی الحال ہماری نشر اس سے زیادہ بے چیدگی یا نفاست کی متحمل نہیں۔ اور یہ صورت حال اس وقت تک بدلے گی بھی نہیں جب تک کہ اردو نشر کے تمام ایسا لیب بیان کا مکمل جائزہ نہ لیا جائے۔ — صرفیوں اور نحو یوں کے نقطہ نظر سے نہیں، بلکہ تخلیقی کام کرنے والوں کے نقطہ نظر سے —

۱۹۵۴ء

گزرتے سے فائدہ اٹھائے حال ہے

ایزرا پاؤنڈ نے کہا ہے کہ جو دور تخلیقی ادب کے لحاظ سے عظیم ہوتا ہے وہ ترجموں کے لحاظ سے بھی عظیم ہوتا ہے۔ یا تخلیق کا دور ترجمے کے دور کے بعد آتا ہے۔ مثال کے طور پر انگریزی میں ایلیزبتھ کا زمانہ پاؤنڈ کی رائے میں اووڈ کا مترجم گولڈنگ آنا بڑا شاعر ہے کہ اس کا مقابلہ ملٹن سے کیا جاسکتا ہے۔ پھر انگریزی میں دو ایک ترجمے ایسے ہوئے ہیں جو بعض اعتبار سے اصل کتاب سے بھی بڑھ گئے ہیں۔ مثلاً سترہویں صدی میں رلیے کا ترجمہ جو سٹامس ارکٹ نے کیا تھا۔ یا ہمارے زمانہ میں پرست کا ترجمہ جو اسکاٹ سوکرہیف نے کیا ہے اور خود مصنف کی رائے میں اصل سے بہتر ہے۔

ترجموں کے متعلق پاؤنڈ کی رائے کا اطلاق ہمارے ادب پر بھی ہوتا ہے۔ جب ساری دنیا کے ادب کا ذکر ہو تو اردو ادب کے کسی دور یا کسی شاعر کے متعلق "عظیم" کا لفظ استعمال کرتے ہوئے ہچکچاہٹ ہوتی ہے۔ بہر حال ہمارے یہاں جس قسم کی بھی عظمت ہو اس کا کچھ نہ کچھ تعلق ترجموں سے ضرور ہے! اردو ادب کے آغاز سے لے کر غالب کے زمانے تک ترجمے چاہے زیادہ نہ ہوئے ہوں، لیکن ہمارے شاعر و قسم کی کوششیں کر رہے تھے۔ ایک طرف تودہ فارسی

کے اسالیب اور تصورات کو اپنی زبان کے سانچے میں ڈھال رہے تھے۔ دوسری طرف خود اپنی زبان کا ایک مزاج اور ایک روح متعین کرنی چاہتے تھے۔ یہ بالکل وہی چیز ہے جو تیرھویں اور چودھویں صدی میں اٹلی اور انگلستان کے شاعروں نے فرانسیسی کے زیر اثر اپنی اپنی زبانوں کے لئے کی۔

پھر جب مغرب کا اثر پڑنا شروع ہوا تو سرشار جیسے ناول نگار نے "ڈان کو مکڑٹ" کا ترجمہ کیا۔ سردانیئر کے طفیل اردو میں کم سے کم دو ناول وجود میں آئے۔ ایک تو "فسانہ آزاد" دوسرے "حاجی بفلول"۔ خیر انا تو صاف ظاہر ہے کہ سرشار کی تخلیق اور ان کے ترجمے میں بہت گہرا رشتہ ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ "خدائی فوجدار" ترجمے کے لحاظ سے کیسا ہے؟ پہلی بات تو یہ ہے کہ سرشار نے ترجمہ کیا ہی نہیں۔ بلکہ اصل کہانی کو دیسی لباس پہنایا ہے۔ اس میں انھیں کھینچ تان بھی کرنی پڑی ہے اور ٹھونس ٹھانس بھی۔ اس طرح کتاب کے بعض حصے بالکل مہل ہو کے رہ گئے ہیں۔ پھر انھوں نے سردانیئر کو پوری طرح سمجھنے کی کوشش بھی نہیں کی۔ غالباً انھیں پوری طرح سمجھنے کی ضرورت بھی نہیں تھی۔ کیونکہ سرشار کے زمانے میں معاشری تبدیلیاں شروع تو ہو گئی تھیں۔ لیکن صدیوں کے عرصے میں اس معاشرے نے جو شکل اختیار کر لی تھی۔ وہ کہے کم ظاہری طور پر باقی تھی اور میرا خیال ہے کہ ایک مربوط معاشرے میں رہنے والا آدمی کسی دوسرے معاشرے کے ادب کو پوری طرح نہیں سمجھ سکتا۔ اس کے اعصاب ہی اجنبی تجربات کو قبول نہیں کرتے۔ دوسروں کے ادب کو پوری طرح سمجھنے کی فکر یا خواہش تو ہم جیسے لوگوں کو ہوتی ہے جو ایک خلا میں رہتے ہوں۔ مثلاً یورپ نے ہی مشرق کے فلسفوں کو انیسویں صدی میں سمجھنا شروع کیا جب مغربی سماج کی بنیادیں پلنے لگی تھیں اس لئے اگر سرشار نے ایک مغربی شاہکار کو ترجمہ یا اخذ کرتے ہوئے لگاڑ کے رکھ دیا تو اس میں ہنسنے کی کوئی بات نہیں۔ انھوں نے اس کتاب میں اتنا ہی پڑھا جتنا ان کے معاشرے نے پڑھوایا۔ چلئے ترجمے کے لحاظ سے ایک خرابی تو "خدائی فوجدار" میں یہ ہوئی۔ اس سے بھی بڑی خرابی

اس میں یہ ہے کہ اس کی عبارت ناہموار ہے۔ چار جملے ڈھنگے آدھا صفحہ مزے لے لے کے لکھا ہے تو آدھے صفحے میں گھاس کاٹی ہے۔ اس پر جتنے بھی اعتراض کئے جاسکتے ہیں وہ مجھے قبول ہیں اور میں اُسے اُردو کی بڑی کتابوں میں بھی نہیں شمار کرتا۔ لیکن میں اس کے متعلق وہی بات کہنے کو تیار ہوں جو ایڑا پاؤنڈ نے ہومر کے پوپ والے ترجمے کے بارے میں کہی ہے۔ لوگ شکایت کرتے ہیں کہ پوپ کے ترجمے میں ہومر وہ نہیں رہا جو اصل یونانی میں ہے۔ پاؤنڈ کی رائے ہے کہ پوپ نے ہومر کو چاہے کچھ کا کچھ بنادیا ہو، لیکن کم سے کم کچھ تو بنایا ہے۔ سرشار نے بھی سر ڈائٹنز کا ترجمہ کرتے ہوئے ”کچھ تو بنایا ہے“۔ یہ ایسی بات ہے جو سرشار کے بعد آنے والے ایک مترجم کے بارے میں بھی نہیں کی جاسکتی۔ کم سے کم یہ ایک ایسی کتاب ہے جس کا نام آپ اُردو بشر کی ذوق کتابوں میں سے خارج نہیں کر سکتے۔ اس میں بھی کچھ کچھ ذہنی آنا تو ہے اس کا تیس چالیس فی صدی حصہ دل چسپی سے پڑھا جاسکتا ہے۔ اُردو میں مغربی ادب کے جو ترجمے ہوئے ہیں ان کی کیفیت نظر میں رکھیں تو اتنی بات بھی غنیمت معلوم ہوتی ہے۔

نیاز فتح پوری والے دور میں براہ راست ترجموں کی تعداد چاہے کم ہو، لیکن جس قسم کی الجھنی رومانیت اور جمال زدگی ان لوگوں نے پیدا کرتی چاہی وہ بھی اخذ اور ترجمے کرنے والی ذہنیت کا نتیجہ ہے۔ میں نے ان لوگوں کی تحریریں کہیں لڑا کہیں میں پڑی تھیں۔ اس کے بعد پھر ہمت نہیں پڑی۔ ”کچھ غم و درداں کچھ غم جاناں“ ہی کیا کم ہے جو اوپر سے بکری پالی جا“ اس لئے مجھے معلوم نہیں کہ ان لوگوں نے کن مغربی ادیبوں سے اثر لیا اور کن افسانوں کے ترجمے کئے۔ ایک آسکر وائلڈ کا اثر تو مسلم ہے۔ کیونکہ ان کی تحریروں میں جابجا آسکر وائلڈ کے خیالات بری طرح ترجمے کئے ہوئے بکھرے پڑے ہیں۔ دوسرا اثر شاید گیسے کے ”دور کا“ ہے۔ بہر حال انھوں نے آسکر وائلڈ کی سی جیستی پیدا کرنے کے لئے ایک بحر یہ ضرور کیا کہ بغیر فعل کے جملے لکھے جائیں۔ ایسے جملوں سے اُردو بشر کو کیا نقصان پہنچا۔ یہ تو میں پہلے ہی دفعہ کہہ چکا ہوں، لیکن کبھی کبھی دُم کٹے جملوں کی ضرورت پیش آتی ہے۔ خصوصاً اس لئے

کہ اردو میں جملہ فعل پر ختم ہوتا ہے اور "تا تھا" "تے تھے" وغیرہ کی تکرار نشر کے آہنگ کو برباد کر کے رکھ دیتی ہے۔ پھر ذرا جملہ لمبا ہو جائے تو اس میں چار پانچ دفعہ "کا" "کی" "کے" "کہ" آتا ہے۔ یہ ایک مستقل درد سر ہے۔ میں تو بعض دفعہ جھنجھلا کے یہ کہنے لگتا ہوں کہ ایسی زبان میں اچھی نشر لکھی ہی نہیں جاسکتی۔ بہر حال مرل جمال پرستوں نے اس مسئلہ کا ایک حل ضرور پیش کیا تھا جو کبھی کبھی مفید ثابت ہو سکتا ہے اور یہ چیز بھی آسکر وائلڈ کے خیالات کا ترجمہ کرنے کے سلسلہ میں ہاتھ آئی۔

۳۶ء کے آس پاس جو ترجمے فرانسیسی اور روسی افسانوں کے ہوئے ان سے اردو شرنے غیر جذباتی بیان اور ایک ہی جملہ میں کسی چیز کے مختلف اجزاء کے نام گنوانے کا طریقہ سیکھا۔ آج اردو افسانوں میں عام طور پر جو زبان استعمال ہوتی ہے وہ انہیں ترجموں کی بدولت وجود میں آئی ہے۔ اس زمانے میں ترجمے تو بیسیوں لوگوں نے کئے۔ لیکن اگر کسی ایک آدمی کو مثال کے طور پر پیش کرنا ہو تو ٹنٹو کا نام لیا جاسکتا ہے۔ آج کل کی افسانوی زبان کے نقیض میں ٹنٹو کے ترجموں کو جو دخل ہے اُسے نہیں بھولنا چاہئے۔ لیکن دوسری طرف یہ بھی حقیقت ہے کہ اس دور کے ترجموں نے ان دو باتوں کے علاوہ ہماری نشر کو اور کچھ بھی نہیں سکھایا یا نشر نگاری کے سلسلہ میں روسی افسانے ہمیں کیا سکھاتے ہیں، اس سوال کا میں کوئی جواب نہیں دے سکتا۔ کیونکہ میں ایسی کتابیں نہیں پڑھ سکتا جن میں روح کو مادی چیزوں سے الگ کر لیا گیا ہو۔ لیکن اس ذاتی تعصب سے قطع نظر ویسے بھی مجھے شبہ یہ ہے کہ دستو نفکی کے ناول پڑھنے سے روح میں تلاطم چاہے جتنا ہو، لیکن آدمی کی نشر خراب ہو جاتی ہے۔ پھر دستو نفکی چاہے جتنا بڑا ادیب ہو، لیکن عموماً یہی دیکھنے میں آیا ہے کہ جس نے اس سے اثر لیا وہ عمر بھر لڑکا ہی بنا رہا۔ اردو افسانے پر تو خیر اس کا اثر ہی کتنا ہے۔ لیکن ہندی کے دو ایک افسانہ نگار میں نے ایسے دیکھے ہیں جنہیں دستو نفکی نے خراب خراب کیا۔ ممکن ہے ہندی کے افسانوں کی خرابیاں بھی اسی اثر کا نتیجہ ہوں۔ بہر حال مجھے

نہیں معلوم کہ دوسری افسانے بڑھنے کے ادنیٰ بقول نشر لکھنا سیکھ سکتا ہے یا نہیں۔ لیکن افسوس کی بات یہ ہے کہ ہمارے یہاں سو یا سائے کے افسانے آنے پڑنے لگے اور ہم نے اس موضوع کے انتخاب کے علاوہ اور کچھ کبھی نہیں سیکھا۔

خیر اب اپنے زمانے کی طرف آئیے۔ آجکل ترجموں کی ضرورت شدت سے محسوس کی جا رہی ہے اور کچھ برس بھٹے ترجمے ہو بھی رہے ہیں۔ لیکن ترجموں کا ہونا یا نہ ہونا ایسی اہم بات نہیں۔ سوچنے کی بات یہ ہے کہ اُن سے ہمارے تخلیقی ادب پر کیا اثر پڑ سکتا ہے۔ ابھی تک تو ہمارے یہاں ترجمے اس نقطہ نظر سے کئے اور پڑھے جاتے ہیں کہ اُردو پڑھنے والوں کو بھی اصل کتاب کی کہانی معلوم ہو جائے۔ ترجموں سے زیادہ سے زیادہ اثر ہم لوگ یہ لیتے ہیں کہ ہمارے ادیب بھی ویسے ہی موضوعات پر لکھنے لگتے ہیں۔ لیکن ترجمے کی بدولت ہمیں ایسا تخلیقی جذبہ نہیں ملتا جیسا سرشار کو مل گیا تھا، ان کے ذریعے ہماری نشر کے اسباب میں کوئی اضافہ یا تغیر ہوتا ہے۔ میں نے خود کوئی ایسا ترجمہ نہیں کیا جس پر میں فخر کر سکوں، لیکن ایزہ ایوانڈ کی تخلیق کرتے ہوئے میں تو اچھا ترجمہ اسی کو سمجھتا ہوں، جس میں چاہے اصل کتاب کی روح برقرار رہے۔ لیکن وہ کچھ نہ کچھ بن ضرور جائے۔ خرابی یہ ہے کہ ترجموں کے معاملے کو ہم نے ابھی تک ادبی مسئلہ سمجھا۔ اسی لئے تو ہمارا ادب، خصوصاً ہماری شرذبہ زبردست سفح مل ہوتی جا رہی ہے۔

اس مسئلے کی اہمیت ہم نے اب تک اس وجہ سے محسوس نہیں کی کہ ہمیں اپنی زبان کے متعلق خوش فہمیاں، بہت زیادہ ہیں۔ یہ خود اطمینانی غالباً ایک حد تک اردو ہندی کے جھگڑے کا نتیجہ ہے اور کچھ اُردو کے نقادوں کا کرشمہ، ہمیں بار بار یہ بتایا جاتا ہے کہ ہماری زبان دنیا کی بڑی زبانوں میں سے ہے، اور اُردو میں ہر خیال ادا ہو سکتا ہے۔ خیال دریال تو میں جانتا نہیں شاید اُردو میں کانٹ کا ہر خیال پوری پوری صحت کے ساتھ منتقل ہو جائے، لیکن اگر کوئی صاحب پر دست کا ایک جملہ اُردو میں ٹھیک ترجمہ کر کے دکھائیں تو میں اُردو کو دنیا کی

سب سے بڑی زبان مان لوں گا۔ چلے اسے بھی چھوڑیے۔ آپ کہیں گے کہ اردو میں ابھی اتنے پیچیدہ اور گنگنک جملوں کو سہارنے کی اہلیت نہیں پیدا ہوئی۔ سیدھے سادے جملوں کا ہی معاملہ لیجئے۔ یوں کرنے کو میں نے ”مادام بوارے“ کا ترجمہ کیا ہے۔ لیکن اس ناول میں ایک ٹکڑا ہے جس میں ہیردین کی چھتری پر برف گرنے کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ اگر اردو کے سائے ادیب بل کر ان آٹھ دس سطروں کو اس طرح ترجمہ کر دیں کہ اصل کا حسن دیسا کا دیسا ہی رہے تو اس دن سے میں اردو کے علاوہ کسی اور زبان کی کتاب کو ہاتھ نہیں لگاؤں گا۔ یہ میں اردو زبان کی برائی نہیں کر رہا ہوں۔ خامیاں تو ہر زبان میں ہوتی ہیں، لیکن ہم لوگ تو یہ سمجھتے ہیں کہ ہماری زبان میں اب کسی ترسیم یا اضافے کی ترسیم ہی نہیں رہی۔ ادیب کو اپنی زبان سے محبت اور اس پر یقین تو ضرور ہونا چاہیے لیکن تخلیقی کام کرنے والوں کو اس بات سے کوئی مطلب نہیں ہونا چاہیے کہ ہماری زبان کا شمار دنیا کی بڑی زبانوں میں ہوتا ہے یا نہیں! ہماری زبان اچھی ہو یا بُری۔ ہمارے لئے تو یہ پرستہ پا کی طرح ہے۔ ہم اس سے بچھا نہیں چھڑا سکتے۔ ہمارا سب سے پہلا کام تو یہ ہے کہ ہم اپنی موجودہ زبان کی صلاحیتیں دیکھیں، پھر یہ غور کریں کہ اب اس میں اظہار کے اور کون کون سے طریقے ایجاد کئے جاسکتے ہیں لیکن ہمارے نقاد بڑی آسانی سے کہہ دیتے ہیں کہ مغربی ادب میں جتنی اچھی باتیں تھیں وہ سب ہم نے سیکھ لیں اور ہمارا ادب مغربی ادب کے برابر ہو گیا۔ لیکن آپ کسی مغربی کتاب کا ترجمہ کرنے بیٹھیں تو پانچ منٹ میں سب حقیقت کھل جاتی ہے، بشرطیکہ آپ یہ جانتے ہوں کہ مصنف لکھتا کس طرح ہے۔ پھر اوپر سے مشکل یہ ہے کہ اگر آپ ترجمہ کے مسائل سمجھ بھی لیں اور ان کا کوئی نہ کوئی حل بھی تلاش کرنا چاہیں تو اردو تنقید راستہ روک لیتی ہے، وہ اس طرح کہ اردو میں ترجموں کا سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ پبلشر صرف وہی کتاب چھاپتے ہیں جو بک سکے۔ ادھر کتابیں خریدنے والوں کے ذہن کو اردو تنقید نے کمزور کر رکھا ہے۔ اب اگر آپ ترجمے کو تخلیق کرنا چاہیں تو یہ کیسے ممکن ہے؟

اس ضمن میں اگر میں اپنے ترجموں کا ذکر کروں تو آپ یہ نہ سمجھیں گا کہ میں اپنی کتابوں کا اشتہار دے رہا ہوں۔ میں تو صرف یہ بتاؤں گا کہ میرے ترجمے ناکام کیوں رہے۔ مجھے مسائل کیا پیش آئے اور میں انہیں حل کیوں نہیں کر سکا۔

میرے بعض کرم فرما مجھ سے کہتے ہیں کہ میرا سب سے اچھا ترجمہ ”آخری سلام“ ہے۔ اس رائے سے میری ہمت افزائی تو بہت ہوتی ہے لیکن میں اسے اپنا کوئی کارنامہ نہیں سمجھتا۔ اشروڈ کی یہ کتاب حقیقت نگاری کی روایت سے متعلق ہے۔ لیکن اس کی نشر و پاشاں کی نشر نہیں ہے۔ اس کی زیادہ تر دل چسپی واقعات یا کردار نگاری میں ہے۔ اس کی نشر بس کام چلاؤ قسم کی ہے۔ ایسی عبارت کو اردو میں کس طرح منتقل کیا جائے اس کا طریقہ غٹونے سسٹم کے قریب اپنے ترجموں میں بتا دیا تھا۔ اب اگر آپ کو تھوڑے بہت محاذ سے آتے ہوں اور ادبی نشر کو گفتگو کے لب و لہجہ سے قریب لاسکیں تو اس کتاب کا اچھا خاصا ترجمہ ہو سکتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اپنے ترجمے میں چاہے میں اشروڈ کی برابری نہ کر سکا ہوں۔ لیکن ترجمہ پڑھنے کے بعد اصل کتاب پڑھنے کی کوئی خاص ضرورت باقی نہیں رہتی۔ جس قسم کی نشر اس کتاب کے ترجمے کے لئے چاہئے اس کا ڈھانچہ بنایا تھا۔ اردو والے ترجمے میں بس انہی بات دیکھتے ہیں کہ روانی اور سلاست ہو اور پڑھتے ہوئے ایسا لگے جیسے کتاب اردو میں ہی لکھی گئی ہے۔ تعالیٰ معاف۔ یہ کام تو میں سوتے ہوئے بھی کر سکتا ہوں، لیکن اس سے اردو ادب کو کیا فائدہ پہنچتا ہے؟ اس میں شک نہیں کہ اس ترجمے کا کام بہت ہلکا ہو جاتا ہے۔ لیکن ہماری زبان وہیں کی وہیں رہتی ہے، جہاں تھی۔ نشر کی اسی تعریف نے ہمارے ادب کو مار رکھا ہے۔ خصوصاً ترجمے کو۔ اگر ہمارے نقاد پڑھنے والوں کو یہ ذرا بتا دیتے کہ پڑھتے وقت دماغ پر زور پڑے تو کوئی ہرج نہیں تو شاید اردو نشر میں ترجمے ہی کے ذریعے کچھ تجربے ہو سکتے۔ لیکن اب تو ایک لفظ کو ادھر سے ادھر کرتے ڈر لگتا ہے کہ ایسی کتاب پڑھے گا کون۔ اگر آپ کی اردو زبان میں بہت سے اسالیب بیان ہوتے

تب تو یہ مطالبہ بجا تھا کہ ترجمہ ایسا لگنا چاہئے جیسے اصل ہو۔ لیکن اس بے بسا نعمتی کے عالم میں یہ شرط لگانا کہ اردو کے اسالیب میں کسی قسم کی تبدیلی نہ ہونے پائے۔ ایک عجیب سی بات ہے۔ اگر یہ ذہنیت ہمارے ادب پر حاوی رہی تو رابلس یا جوئس کی طرح کے لوگوں کے ترجمے تو قیامت تک نہ ہو سکیں گے۔ اب سے آٹھ سال پہلے مجھے یہ ضبط تھا کہ ترجمہ کرتے ہوئے اردو کے اسالیب کا خیال نہ رکھوں لیکن اب اردو کے نقادوں سے ڈر گیا ہوں، اور اتنی ہمت نہیں رہی کہ وہ تو میرے پیشتر ہمت والے ہیں کہ میں اردو کو قورڈر ڈالوں تو بھی میری کتاب چھاپ دیتے ہیں۔

میرے جس ترجمے کو غور سے پڑھا جانا چاہئے تھا وہ ہے "مادام بواری" یعنی ایک ناکا نیا ترجمہ کی حیثیت سے۔ اول تو اس کتاب کا صحیح ترجمہ آج تک ہوا ہی دنیا کی کون سی زبان میں ہے۔ اردو بپاری تو پھر بھی بچی ہے۔ یہ کتاب تو اس قابل ہے کہ اردو کے آٹھ دس ادیب مل کر اسے ترجمہ کرتے اور اس پر تین چار سال لگاتے، تب کہیں جا کر کچھ بات بنتی۔ میں یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ اس کتاب میں نثری اسلوب کے جتنے مسائل سامنے آتے ہیں، میں نے ان سب کو سمجھ لیا۔ اس کام کے لئے بھی سال بھر چاہئے۔ بہر حال جو دو چار باتیں میرے پتے پڑیں وہ میں نے اردو میں پیدا کرنی چاہیں۔ مثلاً ایک تو میں نے یہ کوشش کی کہ فلوئیر نے علامات اوقات کے ذریعے جو معنی پیدا کئے ہیں ویسے ہی میں بھی کروں۔ لیکن کاتب صاحب نے سب گڈا گڈا کر کے رکھ دیا۔ پھر فلوئیر نے بار بار مختلف قسم کے خیالات کو تقابل یا تضاد کے لئے ایک ہی جملے میں بند کیا ہے۔ میں نے ایسے جملوں کا مطلب لکھنے کے بجائے انھیں ویسے ہی اردو میں منتقل کر دیا۔ اردو والوں نے شکایت کی کہ ترجمے میں روانی اور سلاست نہیں ہے۔ مثلاً "مادام بواری" کے پہلے صفحہ پر شارل کی ٹوپی کا بیان لیجئے۔ اگر محض روانی اور سلاست کا معاملہ ہوتا تو میں "حاجی بفلول" کے انداز میں اس ٹوپی کا مزیداً سے مزید اور بیان لکھ سکتا تھا۔ لیکن میرے سامنے تو سوال یہ تھا کہ فلوئیر کہ ایک جملے کا ترجمہ کیا جائے چاہے اردو زبان میں بول جائے یہی میں نے کیا۔ لوگوں نے شکایت کی تو ترجمے کے پہلے صفحے کی عبارت گنگلک ہے۔ مجھے خوشی تو جب ہوتی کہ کوئی صاحب اس جملے کا اور اچھا ترجمہ کر کے مجھے بھیجتے ہیں کسی

رسالے میں شائع کرانا کہ اردو نثر کے ایک مسئلے کا کچھ تو نظر آیا۔ یہ تو غلو سیر کی کتاب چھوٹے چھوٹے مسئلے ہیں، اور بڑے مسئلوں سے الجھنے کی تو مجھ میں ہمت ہی نہ تھی۔ مثلاً جملوں کے آہنگ یا پیرا گراف کی تعمیر کا معاملہ تو اتنا سخت تھا کہ میں نے بھاری پتھر سمجھا، اور چوم کے چھوڑ دیا۔ بہر حال اردو والوں نے ناول پڑھ لیا، اور یہ صرف دو ڈھائی لوگوں کو معلوم ہے کہ اس ترجمے میں میری کامیابی کیا تھی اور ناکامیابی کیا۔

پچھلے سال میں نے استاں دال کے ناول ”سرخ و سیاہ“ کا ترجمہ کیا۔ اس ناول نے مجھے رلا رلا دیا۔ اگر سلاست اور روانی کی بات ہوتی تو میں لیٹے لیٹے ترجمے کے پچاس صفحے روز لکھوا سکتا تھا۔ لیکن استاں دال، تو کم بخت وہ آدمی ہے جو نثر کے فن کو نظم کے فن سے بڑا سمجھتا ہے۔ اب میرے سامنے سوال یہ تھا کہ اردو سے غدا ری کروں یا استاں دال سے مجھے اعتراض ہے کہ میں نے اپنے پبلشر کے مفاد کا احترام کرتے ہوئے استاں دال سے غدا ری کی۔ کیونکہ پبلشر بچارے کی ہی ہمت کیا کم ہے کہ اتنا لمبا چوڑا ناول چھاپا۔ لیکن ایک لحاظ سے اردو زبان نے بھی میرے ہاتھ باندھ دئے تھے۔ استاں دال جذبات کا تجزیہ فکر محض کی زبان میں کرتا ہے۔ اردو میں اس کی صلاحیت نہیں۔ اگر میں اس کے لئے کوئی نیا اسلوب بنانے کی کوشش کرتا تو ڈریہ تھا کہ اردو کے نقاد پوچھیں گے، یہ ناول ہے یا مقالہ۔ مرتا کیا نہ کرتا۔ میں استاں دال کی روح سے معافی مانگ کے اس کی خشک عبارت کو تھوڑا سا جذباتی رنگ دیا۔ یا یوں کہئے کہ اردو کے نقادوں کو رشوت دی۔ اب ایک اور مشکل پیش آئی۔ پہلی نظر میں تو استاں دال کے جملے بڑے خشک اور بے رنگ معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن ذرا غور سے پڑھئے تو ایک کراہن، اور ایک ایسی جستی ملے گی جو طنز کے قریب پہنچ جاتی ہے۔ یہ ایسی چیز ہے جو انگریزی ترجمے میں نہیں آنے پاتی۔ حالانکہ یہ ترجمہ اسکاٹ مونکریف جیسے بڑے مترجم نے کیا ہے۔ قصہ یہ ہے کہ استاں دال کی نثر کے پیچھے ڈیڑھ سال کی وہ فرانسیسی روایت ہے۔ جو (MAXIMES) لکھنے والوں نے پیدا کی تھی۔ استاں دال کی نثر کے پیچھے سے جگہ جگہ روش نو کو بول اٹھتا ہے۔ اب بتائیے اس خوبی کو اردو میں منتقل

کرنے کے لئے میں ایسی روایت کہاں سے لاتا ہوں؟ نیازہ فختوری کی زبان میں اس کا ترجمہ کرتا یا میرا تن کی زبان میں؟ اردو ادب بہت عظیم سہی۔ لیکن کوئی صاحب مجھے چار سطریں استاں دال کی ترجمہ کر کے دکھا دیں۔

آج کل میں شور و آواز کا ناول ترجمہ کر رہا ہوں۔ اس میں ایک نئی مصیبت ہے۔ مصنف کا لب و لہجہ اردو میں کیسے پیدا کروں۔ یہ میری سمجھ میں نہیں آ رہا۔ پھکڑ پن کا نمونہ تو مجھے سرشار یا سجاد حسین کے یہاں مل سکتا ہے۔ لیکن اٹھارہویں صدی کے فرانسیسی استہزا میں جو رکھ رکھاؤ اور نفاست تھی وہ کہاں سے لادوں؟ لیکن اس ناول کے متعلق اتنی بات ضرور کہوں گا۔ استاں دال کا ترجمہ سرشار مجھ سے اچھا نہیں کر سکتے تھے۔ لیکن اس ناول کو ترجمہ کر کے وہ کچھ نہ کچھ ضرور بتا سکتے تھے اور میں یہ بھی نہیں کر سکتا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اردو نثر میں جو بات تھی آج وہ بھی نہیں رہی۔

اپنے ترجموں کا اتنا لمبا چوڑا اشتہار میں نے اس لئے دیا کہ اپنے اس کام کے سلسلے میں مجھے جن ادبی مسائل سے الجھنا پڑا میں انھیں حل نہیں کر سکا۔ میں نے دو چار بڑی کتابوں کے ترجمے تو کر ڈلے ہیں، لیکن میں نے اردو کے اسالیب میں رتی بھر بھی اضافہ نہیں کیا۔ اسی کی شکایت مجھے اردو پڑھنے والوں اور اردو کے نقادوں سے ہے۔ اڈل تو میری بساط ہی کیا ہے، لیکن میں چاہوں بھی تو اسلوب کا کوئی نیا تجربہ کرنے کی ہمت نہیں پڑتی۔ چنانچہ مجھے اپنے آپ سے بار بار یہ سوال پوچھنا پڑتا ہے کہ جن ترجموں سے تخلیقی ادب پر کوئی اثر نہ پڑے ان کا جو اد کیا ہے۔ ترجمے کا تو مقصد ہی یہ ہونا چاہیے کہ، خواہ ترجمہ ناکام ہو، مگر ادیبوں اور پڑھنے والوں کے سامنے ذرائع اظہار کے نئے مسائل آئیں۔ خواہ کوئی ادبی مسئلہ حل نہ ہو، مگر ترجمے کے ذریعے کوئی ادبی مسئلہ پیدا تو ہو۔ لیکن جب تک اردو تنقید زندہ ہے خدا نے چاہا تو ہمارے ذہن میں کوئی ادبی مسئلہ پیدا ہو ہی نہیں سکتا۔

اسالیب نثر اور ہمارے ادیب

کچھ دن ہوئے اردو نثر کے متعلق ایک مضمون لکھتے ہوئے میں نے کہا تھا کہ اردو دیکھ لیا جملہ نہیں لکھ سکتے۔ اگر لکھتے بھی ہیں تو وہ بہت سے اجزا کا مجموعہ ہوتا ہے۔ یہ اجزا آپس میں حل ہو کر ایک وحدت نہیں بنتے۔ آج مجھے اسی مسئلے کا ایک اور پہلو پیش کرنا ہے۔ لیکن چونکہ اردو کے بعض جوشیلے حامی یہ سمجھتے ہیں کہ اپنی زبان کی صلاحیتوں کے متعلق کچھ سوچنا اور اپنے اسالیب بیان کا دوسری زبانوں کے اسالیب سے مقابلہ کرنا شرک یا ارتداد ہے۔ اس لئے میں پہلے آپ کو ایک بات یاد دلادوں۔ میں ان لوگوں کے لئے مضمون نہیں لکھتا جنہیں اردو ادب سے علمی، یا تحقیقی یا پیشہ ورانہ دل چسپی ہے۔ میرے محاسب^ط تو وہ لوگ ہیں جو چاہے خود نہ لکھتے ہوں مگر پڑھنے والوں کی حیثیت سے ہی ادب کی تخلیق میں شامل ضرور رہتے ہیں۔ جنہیں اپنے تجربات سے تھوڑی بہت آگاہی حاصل ہے اور جو یہ بھی جانتے ہیں کہ ان تجربات کو الفاظ کے قالب میں ڈھالتے ہوئے کیا دشواریاں پیش آتی ہیں۔ جو تنقید تخلیقی کام کرنے والوں کے لئے سفر مینا کے فرائض انجام نہ دے وہ محض مدرسوں کا کھیل ہے۔

دوسری بات یاد رکھنے کی یہ ہے کہ کسی زبان میں جو اسالیب بیان اب تک ایجاد ہو چکے ہیں ان کی خوبیاں اور خامیاں مستقل بالذات چیزیں نہیں ہیں۔ اچھا اور کارآمد اسلوب وہ ہے جو ہمارے طرز احساس سے پیدا ہوا ہو۔ اور اس کا ساتھ دے سکے۔ برا اسلوب وہ ہے جو ظاہر میں کتنا ہی خوب صورت کیوں نہ معلوم ہو۔ مگر ہمارے تجربے کو اصلی شکل میں پیش کرنے یا اس کی قلب ماہیت کرنے کے بجائے اسے مسخ کر کے رکھ دے اور اس طرح نئے تجربات کا راستہ روک دے یا یوں کہئے کہ ہمیں خود اپنی ہستی کو سمجھنے کی اجازت نہ دے۔ اس قسم کے ازکار رفتہ اسالیب خود ہماری شخصیت، انفرادی شخصیت اور اجتماعی شخصیت دونوں کو کچل سکتے ہیں۔ چنانچہ اسالیب بیان کے سلسلے میں دیکھنے کی بات یہ ہوتی ہے کہ ہم جو بات کہنا چاہتے ہیں وہ ان کے ذریعے کہہ بھی سکتے ہیں یا نہیں، لیکن آج کل ہمارے یہاں اس مسئلے کے ضمن میں دو قسم کے رویے ملتے ہیں، اور دونوں کے دونوں بعض بڑی حقیقتوں سے آنکھیں چراتے ہیں۔ ایک گروہ تو یہ کہتا ہے کہ ہماری زبان مکمل ہو چکی اور اس کے اسالیب میں کسی ترمیم یا اضافے کے بغیر ”خیال“ ارد میں ادا ہو سکتا ہے۔ اگر انھیں یہ بات یاد دلائی جائے کہ مطلق اور مجرد فلسفیانہ خیالات کو برے بھلے طریقے سے اپنی زبان میں ادا کر لینا اور پینر ہے۔ تجربے کی رنگارنگی، پیمیدگی اور وحدت کو الفاظ کی گرفت میں لے آنا اور چیز ہے، تو وہ جواب دیتے ہیں کہ مشرقی روح اور مغربی روح میں بنیادی فرق ہے۔ مشرق کو سرور اذلی حاصل ہے۔ مغرب عقلی تجزیے کی خشکی میں گرفتار ہے۔ خیر سرور اذلی کا حال تو میں آگے چل کے بتاؤں گا۔ لیکن یہ لوگ اتنی سی بات بھی نہیں دیکھ سکتے کہ مغرب سے آنے والی اشیاء اور خیالات نے خود ان کے طرز احساس میں کیسی زبردست تبدیلیاں کی ہیں۔ اگر ہمارا جذباتی نظام مغرب والوں سے آج بھی واقعی اتنا ہی الگ ہے۔ تو کوئی صاحب حافظ کی سی غزل چھوڑ، محمد حسین آزاد کا سا ایک صفحہ ہی لکھ کے دکھائیں، اسے بھی چھوڑے ایک بالکل

سامنے کی مثال لیجئے، آج اُردو کے ادیبوں میں کتنے لوگ ایسے ہیں جو اشرف صبروحی کی سی پائیزہ نہ لکھ سکیں، اس کے باوجود انھیں مقبولیت حاصل نہیں ہوتی بلکہ اُردو کے پروفیسر تک اپنے مضد نواں میں ان کا ذکر نہیں کرتے۔ اس میں کچھ دخل ہماری تنگ نظری اور کوتاہ بینی کا بھی ہے۔ لیکن اصل بات یہ ہے کہ ان کی نثر جس تجربے کی نمائندگی کرتی ہے وہ ہمارا تجربہ نہیں ہے یا یوں کہئے کہ اگر ہم غور سے دیکھیں اور کوشش کریں تو اس خوبیاں سمجھ تو سکتے ہیں۔ لیکن یہ نثر ہمارے لاشعور سے کچھ نہیں کہتی۔ اُردو کے موجودہ اسالیب کسی ترمیم یا اضافے کے بغیر آج بھی کام دے رہے ہیں یا نہیں، اس کا پتہ تو اسی ایک مثال سے چل جائے گا۔

اچھا ہمارے یہاں دوسرا گروہ ان لوگوں کا ہے جو یہ سمجھتے ہیں کہ زبان کے اسالیب کو جس دن اور جس طرح چاہے بدل دیجئے۔ اس میں کچھ نہیں لگتا۔ ہمیں کسی مغربی مصنف کا انداز پسند آیا اور ہم نے فوراً کے فوراً اُسے اردو میں منتقل کر لیا۔ گویا زبان کسی اندرونی، اور نامیاتی نشوونما کے بغیر بدل سکتی ہے۔ یا انگریزی کے ادیب اب پچھلے چھ سو سال کے عرصے میں جن تجربات نے گزرے ہیں، انھیں اپنے اندر جذب کئے بغیر جوئس کی طرح لکھا جاسکتا ہے! اس گروہ میں بعض لوگ تو ایسے ہیں جن کے نزدیک پرانے طرز احساس سے ہمارا کوئی واسطہ نہیں، بلکہ ہمارے احساس کی تاریخ اسلام سے شروع ہوتی ہے۔ ایک دوسرا فرقہ ان لوگوں کا ہے جو ادبی زبان سے تو ادبی روایت کی اہمیت کا اعتراف کرتے ہیں۔ لیکن ان کا مطلب اصل میں یہ ہوتا ہے کہ مغربی ادب کی طرح اردو کا پرانا ادب بھی توجہ کے لائق ہے اُسے پڑھ کے اس میں سے بھی اچھی اچھی اور کام کی چیزیں لے لینی چاہئے۔ یہ سارے کے سارے ادیب چاہے ماضی سے بالکل بے تعلق ہوں چاہے ماضی کو دل چسپ اور کارآمد چیز سمجھتے ہوں۔ بہر حال اسے اپنے وجود کا ایک حصہ نہیں سمجھتے۔ لیکن ماضی کو قبول کئے بغیر نہ تو ہم اس

تخلیقی طور پر فائدہ اٹھا سکتے ہیں۔ نہ اُس سے چھٹکارا پاسکتے ہیں، اس طرح تو ماضی کا بھوت ہمارا گلا دبا کر رکھے گا اور ہمیں سانس تک لینے نہیں دے گا۔ فیض اور راشد کی نظموں میں عصمت چغتائی کے افسانوں میں ہیں یہ احساس تو ملتا ہے کہ ہم ماضی کے بوجھ تلے دبے پڑے ہیں لیکن آج کل کے لکھے والے تو یہ بات اپنے آپ سے پوچھتے بھی نہیں کہ ماضی سے ہمارا علاقہ کس قسم کا ہے اور ہمارے طرز احساس میں ماضی کے اجتماعی تجربے کو کیا دخل ہے۔ اس بات سے واقف ہوئے بغیر اردو کے اسالیب میں معنی خیز ترمیمات اور اضافے کیسے کر سکیں گے یہ میری سمجھ میں نہیں آتا۔ فرض کیجئے آپ کو ریں بوکا یہ تخلیقی اصول بہت پسند آیا کہ اپنے حواس خمسہ میں جان بوجھ کر انتشار پیدا کیا جائے۔ اب سوال یہ ہے کہ اردو میں اسے کیسے برتنا جائے۔ جس ادب نے آج تک حواس خمسہ کا استعمال ہی ٹھیک طرح نہ سیکھا ہو وہ ان کے انتشار کو کیسے سہار لے گا؟ آپ پوچھیں گے کہ اگر ہمارے یہاں ایک دم سے تجریدی مصوری کی ریل پیل ہو سکتی ہے تو ریں بوکا کی طرح کا ادب کیوں نہیں پیدا ہو سکتا؟ قصہ یہ ہے کہ آپ رنگوں اور لکیروں کو تو ایک ملک سے اٹھا کر دوسرے ملک میں زبردستی لے جاسکتے ہیں۔ لیکن ایک زبان کے لفظ دوسری زبان میں منتقل نہیں کئے جاسکتے۔ تھوڑی سی مشق یا مہارت کے بعد آپ یورپ کے تجریدی مصوروں کی نقل اتار سکتے ہیں۔ لیکن ریں بوکا کے الفاظ کے پیچھے جو صدیوں کا اجتماعی تجربہ ہے۔ اس سے گزرے بغیر آپ اپنی زبان کے الفاظ کو ریں بوکا کی طرح استعمال نہیں کر سکتے۔ رنگوں اور لکیروں کی مدد سے آپ تھوڑی دیر کے لئے جھوٹ بول سکتے ہیں۔ لیکن الفاظ بڑی ظالم چیز ہیں۔ یہ فوراً بھانڈا پھوڑ دیتے ہیں۔ تخلیق کا میدان عرصہ عشر کی طرح ہے۔ یہاں نفسی نفسی کا عالم ہے۔ ذاتی تجربے کی جگہ نہ تو تعلیم لے سکتی ہے نہ نقالی نہ خلوص، نہ رشد و ہدایت۔ آپ جو بولیں گے وہی کاٹیں گے۔

قصہ مختصر آپ کو اپنی زبان کے اسالیب میں اگر کوئی تبدیلی گوارا نہیں تو

آپ کا ادب ایک قدم آگے نہیں بڑھے گا۔ صبح اور شام کے بارے میں ہمارا جذباتی ردِ عمل وہ نہیں جو میرامن کا تھا، میرامن بھی ہمارے اندر سہی، لیکن ہم ہو بہو وہ نہیں جو میرامن تھے۔ اس کے برخلاف اگر آپ صرف تبدیلی اور ترمیم کے قائل ہیں اور یہ نہیں جانتے کہ میرامن آج بھی آپ کے اندر بیٹھے ہیں اور انھوں نے آپ کے احساس کو جکڑ رکھا ہے۔ تو آپ کا ادب ہمیشہ یوں ہی ٹامک ٹوسیاں مارتا رہے گا۔ اس کی حرکت بامعنی کبھی نہیں ہوگی۔

مجھے ڈر ہے کہ یہ سارا مضمون اس جملہ مقصد کی ہی بھینٹ نہ چڑھ جائے۔ اس لئے اب اس مسئلے کی طرف آجانا چاہئے جو میں آج چھیڑنا چاہتا ہوں۔ ہاتھوں کے ناول "اسکارٹ لیٹر" کے رتن پر نظر ثانی کرتے ہوئے میرے سامنے ایک پانچ چھ سطروں کا جملہ آیا جس میں یہ اطلاع بہم پہنچائی گئی تھی کہ جیل کے سامنے ایک مجمع لگا ہوا ہے۔ اس جملہ میں منظر کی تفصیلات اس ترتیب کے ساتھ بتائی گئی تھیں: (۱) ایک ہجوم ہے۔ (۲) یہ ہجوم مردوں کا ہے۔ جن کی خصوصیت یہ ہے کہ سب کے سب داڑھی والے ہیں (۳) اب ان کے لباس کے بیان کا وقت آتا ہے (۴) پھر یہ چلتا ہے کہ ہجوم میں کچھ عورتیں بھی ہیں۔ (۵) ان میں کچھ ننگے سر ہیں اور کچھ نے ٹوپیاں اوڑھ رکھی ہیں (۶) یہ ہجوم ایک لکڑی کی عمارت کے سامنے کھڑا ہے (۷) عمارت کے پھاٹک پر موٹے موٹے تختے جڑے ہیں (۸) اور لوہے کی میخیں لگی ہیں۔

پہلے تو میں یہ شکایت کرتا رہا ہوں کہ ہم اردو والے کسی چیز کو اپنے حواس خمسہ کی مدد سے محسوس کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ اسی لئے ہم اس کے ساتھ صفت استعمال کرتے ہوئے گھبراتے ہیں۔ لیکن اس جملہ میں حواس خمسہ کا سوال ہی نہیں، صرف ایک بصارت استعمال ہوئی ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس جملے کو تفصیلات کی اسی ترتیب کے ساتھ اردو میں منتقل نہیں کیا جاسکتا۔ اگر یہی باتیں اسی ترتیب کے ساتھ اردو میں کہنی چاہئیں تو کم از کم

تین چار جملے لکھنے پڑیں گے۔ یعنی منظر کے اجزا ایک دوسرے سے الگ ہو جائیں گے اور قاری کا تصور پہلے تو ہر چیز کو علیحدہ علیحدہ دیکھے گا۔ اس کے بعد انھیں جوڑ کر پھر سے تصویر بنائے گا۔ یا اگر اپنے دماغ پر وہ زور نہیں ڈالنا چاہتا، تو ان ٹکڑوں کو اسی طرح بکھرا ہوا رہنے دے گا۔ بہر حال اردو کا ادیب تو چند تفصیلات فراہم کر کے نچنت ہو جائے گا۔ ان کو ایک منقبط نقش کی شکل دینا یا نہ دینا قاری کا کام ہے۔ آپ کہیں گے کہ اس سے فرق ہی کیا پڑتا ہے۔ ”خیال“ تو اردو میں بھی وہی ادا ہوا جو اصل انگریزی عبارت میں ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ”خیال“ تو وہی کا وہی رہا، لیکن تجربہ کچھ اور ہو گیا۔ ادب کا تعلق خیالات سے نہیں بلکہ تجربات سے ہے۔ ہاتھوں نے صرف ایک منظر کا نقشہ نہیں کھینچا بلکہ اس منظر کو دیکھنے کا پورا عمل دکھایا ہے۔ دیکھنے والے کی نگاہ نے درجہ بدرجہ جس طرح حرکت کی ہوگی، اس کے ہر ہر قدم کی تصویر کھینچی ہے۔ یہ جملہ نہیں، ایک پورا سفر نامہ ہے۔ اس سے بھی بڑی بات یہ ہے کہ اس جملہ میں نظر اور منظر آپس میں گھل مل کر ایک ہو گئے ہیں۔ یہاں منظر کو دور سے یا باہر سے نہیں دیکھا جا رہا، بلکہ اس کا ہر حصہ اپنے آپ کو دکھا رہا ہے۔ — دوسرے حصوں سے الگ ہو کر نہیں بلکہ اپنی جگہ قائم رہتے ہوئے بھی ایک وسیع تر کل کا جز بن کر۔ اس منظر میں ایک اندرونی حرکت ہے جو انسانی نظر کی گردش سے ایسی ہم آہنگ ہے کہ آپ ان دونوں کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کر سکتے۔ ایسا جملہ اس وقت لکھا جاسکتا ہے کہ جب آدمی کے دل میں خارجی اشیاء کے علیحدہ وجود کا اقرار، ان کا احترام اور اپنے آپ کو ان کے حوالے کر دینے کی ہمت ہو۔ جب آدمی ایک وقت اُن سے الگ بھی رہ سکے اور اپنے آپ کو اُن میں تحلیل بھی ہو جانے دے، اور اوپر سے یہ دیکھنے کا ہوش بھی برقرار رکھے کہ اس وقت میرے ساتھ کیا بات پیش آرہی ہے۔ یعنی آدمی کو خارجی چیزوں سے بھی دل چسپی ہو۔ اور اپنی ذات کے سارے عوامل سے بھی۔ اگر اردو والے اس قسم کا جملہ نہیں لکھ سکتے تو اس کا مطلب یہ

ہے کہ جس طرح ہاتھورن دیکھتے ہیں اس طرح ہم نہیں دیکھ سکتے۔

اس بات سے خود اطمینانی کا سامان پیدا نہ کیجئے۔ دراصل مسئلے سے یہ کہہ کر بچ نکلنے کی کوشش نہ کیجئے کہ مغرب کی خصوصیت ہے، تحلیل اور تجزیہ، شرق کی خصوصیت ہے امتزاج، کیونکہ ہاتھورن کے جملہ میں دونوں باتیں موجود ہیں تجزیہ بھی اور امتزاج بھی۔ یہ صرف چند ٹکڑوں کا مجموعہ نہیں، بلکہ ایک پوری اکائی ہے۔ ہمارے سامنے سوال ہی یہ ہے کہ آخر ہم اس طرح کی وحدت کیوں نہیں تخلیق کر سکتے، جو بہت سے اجزاء پر مادی ہو، ہم کسی حقیقت کو ٹکڑوں میں بانٹ کر، منتشر حالت میں کیوں دیکھتے ہیں؟ ہماری نظر اُسے ایک منضبط شکل میں کیوں نہیں دیکھ سکتی؟ ہم ایک گل کے اجزاء میں نامیاتی ورشتہ کیوں نہیں قائم کر سکتے؟ ہمارے جذباتی نظام میں سے گزرنے کے بعد چیزیں ایک دوسرے سے الگ کیوں ہو جاتی ہیں؟

کیا ہم اپنے آپ کو یہ کہہ کر تسلی دے لیں کہ خارجی چیزوں میں الگ کر رہا جانا یورپ کو مبارک ہو سادروں را بنگریم و حال را؟ جن لوگوں نے ہمہ ادست کا فلسفہ پیدا کیا ہے انھیں یہ سمجھنا کہاں تک زب دیتا ہے کہ چیزوں کا کوئی دروں نہیں ہوتا اور تلاش لایعنی ہے؟ کیا یورپ کے بیسیوں ادیبوں اور شاعروں کو انسان کے دروں تک پہنچنے کی صلاحیت چیزوں کا دروں ڈھونڈنے سے حاصل نہیں ہوئی؟ کیا خارجی شیاؤں اور انسان کے جسمانی عوامل روحانیت سے اتنے بے تعلق ہیں کہ ہم ان سے بالکل ہٹ کر بیگانگی برتیں۔؟

یہ کہہ کر بھی ہم اصل مسئلے سے بچھا نہیں چھڑا سکتے کہ یورپ والوں میں اپنے احساسات کے تجزیے کی صلاحیت، تشکیک یا بے دینی کے طفیل آئی ہے۔ یورپ میں بیسیوں شاعر اور متصوفین ایسے ہوئے ہیں جنھوں نے اپنے احساسات کی تفتیش کو خدا کے عرفان کا ذریعہ بنایا ہے۔ شاید ہم اس خیال میں مگن ہوں کہ ہمیں تفتیش کی ضرورت ہی کیا ہے ہمیں تو سرور ازلی حاصل ہے لیکن

سرور اذلی کوئی ایسی چیز نہیں جس کے سہارے آدمی مطمئن ہو کے بیٹھ جائے۔ مجذوبوں کی بات دوسری ہے۔ عام قسم کے آدمی اس تجربے کو چند منٹ زیادہ نہیں سہار سکتے۔ مشکل اس بات میں پیش آتی ہے کہ اس سرور میں اور معمولی زندگی یا انسانی ذہن کے عام عوامل میں رابطہ پیدا کیا جائے۔ اس کیفیت کے ختم ہونے کے بعد بھی اگر آدمی اس خوش فہمی میں پڑا رہے کہ مجھ پر وہی سرشاری کا عالم طاری ہے۔ تو اس کی شاعری تجربات کی نہیں رہتی بلکہ پروگرام کی بن جاتی ہے۔ حالانکہ یہ فارسی ادب کے متعلق کچھ کہتے ہوئے ڈرا کرتا ہوں۔ لیکن اتنا تو مجھے بھی معلوم ہے کہ عربی اور حافظ کی شاعری میں تھوڑا سا فرق ہے۔ اردو غزل میں حال و حال کے روایتی تذکرہ کے باوجود عالم جذب کی شاعری کہیں نہیں ملتی۔ اور نئے سماجی حالات میں تو اس کیفیت کا تصور تک باقی نہیں رہا۔ لیکن ہمیں ذہنی اور حسی آرام طلبی کی جو عادت بڑھ گئی تھی وہ آج تک نہیں گئی۔ ہمارا تجربہ تو یقیناً وہ نہیں رہا جو آج سے سو سال پہلے کے لوگوں کا تھا۔ لیکن چونکہ ہمارا طرز احساس نہ تو بدلانا ہم نے اسے بدلنے کی ضرورت محسوس کی۔ اس لئے ہم اپنے آپ سے بھی پوری طرح واقف نہیں ہونے پائے۔ ۱۹۳۷ء کے بعد حقیقت پسندی کی تحریک نے خارجی اشیاء کے بالارادہ مشاہدے کے ذریعے احساس میں تھوڑا بہت فرق پیدا کرنے کی جو کوشش کی تھی وہ سیاست بازوں اور اردو کے پروفیسروں کے نذر ہو گئی۔

ہاں صاحب! اپنے تجربات کی انفرادیت اور ندرت کے تناقل برتنے کا ایک بہانہ اور بھی تو ہو سکتا ہے۔ آپ پھر وہی مشرق اور مغرب میں بنیادی فرق نکالیں گے اور کہیں گے کہ مغرب تو ازل سے غیر تقسیمی کا شکار ہے۔ ہر آدمی حقیقت کو اپنے آپ دریافت کرنا چاہتا ہے۔ اس لئے اپنے چھوٹے سے چھوٹے تجربے کو الٹ پلٹ کر دیکھتا ہے۔ کہ شاید یہیں کچھ نکل آئے اس کے برخلاف اب سے سو سال پہلے تک مشرق والوں کا ایمان ایک حقیقت غلطی پر راسخ تھا اس لئے ہمیں تجربات کے تجزیے اور تقسیمی کی ضرورت نہ تھی۔ اور ہمارا ادب پیروں کا اختصاص نہیں بلکہ ان کی نمونیت پیش کرتا تھا۔ مجھے تسلیم ہے کہ..... یہ طرز احساس بھی اپنی جگہ قابل قدر

ہے اور قابلِ قدر ادب پیدا کر سکتا ہے۔ لیکن صرت اُسی وقت کہ جب تجربات کو محسوس کرنے کا یہ طریقہ خود تجربات کے اندر سے پیدا ہو۔ اگر ہم ایک طرف تو بے یقینی کے زرخیز میں آچکے ہوں اور دوسری طرف چیزوں کو اس طرح دیکھیں کہ جیسے ہر چیز کی حیثیت مستقل طور پر متعین ہو چکی ہے تو ہم صرت جھوٹا اور جعلی ادب پیدا کر سکیں گے۔ اس دورِ نئے پن کا مطلب یہ ہے کہ ہمارا شعور ہمارے تجربات کو جذب نہیں کر سکا۔ ہم اپنے کو ماضی سے آزاد سمجھتے ہیں لیکن غیر شعوری طور پر ماضی کے پنجے میں گرفتار ہیں۔ یہ تو ہوئی آجکل کے ادیبوں کی کم ہمتی۔ لیکن مشرق کے روایتی شعور میں بذاتِ خود ایک کمزوری موجود ہے۔ مشرق والوں کا ایمان حقیقتِ عظمیٰ پر راسخ رہا ہے۔ لیکن جب ایمان خود اپنے ادب پر ایمان لے آئے تو حقیقتِ عظمیٰ سے غافل ہونے لگتا ہے۔ مشرق والے ہر چیز میں حقیقت کا جلوہ تو ضرور دیکھا کئے ہیں۔ لیکن ذرا غور کیجئے کہ ہمارے یہاں اس بات کو بیان کس طرح کیا جاتا ہے۔ اردو میں عام طور سے اس موقع پر کہتے ہیں کہ حقیقتِ عظمیٰ کی شہادتیں ہر طرف ”بکھری“ پڑی ہیں۔ ہمارا بے اعتنائی کا رویہ تو اسی لفظ کے انتخاب سے ظاہر ہے۔ جو چیز ہر طرف بکھری پڑی ہے اسے اٹھانے کے لئے کاوش کی کیا ضرورت ہے۔ یہ کام تو آج بھی ہو سکتا ہے۔ کل بھی۔ پرسوں بھی۔ مگر بے عربی یا فارسی کے شاعروں میں کاوش کے آثار بھی نظر آتے ہوں لیکن اردو کے شاعر تو ان شہادتوں کے اس بری طرح قائل رہے ہیں کہ انھیں دیکھنے سے بھی جی چرایا کئے ہیں۔ جب ہمیں پہلے ہی سے معلوم ہے کہ ہر چیز کے پیچھے حقیقت کیا ہوگی تو اسے دیکھنے کی ضرورت بھی کیلے۔ جب ہم جانتے ہیں کہ چیزوں کے درمیان کیا رشتہ ہے تو ان میں ربط قائم کرنے اور انھیں ترتیب دینے کی کوشش کیوں کریں؟ اسی لئے ہمارے ادب نے چیزوں کی طرف اور انسان کے حسی تجربے کی طرف سے اتنی بے اعتنائی برتی ہے۔ چونکہ کوئی بات دریافت طلب تھی ہی نہیں، اس لئے ہم نے احساسات کو دریافت اور انکشاف کا ذریعہ نہیں بنایا اور داپے احساسات کو احترام کے قابل سمجھا ہم کبھی چیزوں سے ہم آغوش ہونے کے لئے آگے نہیں بڑھے۔ کیونکہ وہ تو پہلے ہی سے ہمارے حوالے کر دی گئی تھیں۔ ہم چیزوں کے اندرونی اور بنیادی

رابطے کے ایسی بُری طرح قائل ہوئے کہ ہم نے اپنے شعور میں انھیں ٹکڑے ٹکڑے ہو جانے دیا۔ ہماری نثر کے اسالیب اسی طرز احساس کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جب تک ہمارے معاشرے میں کسی نہ کسی حد تک انضباط موجود تھا، یہ طرز احساس بھی اپنی طرح کی تخلیقی قوت رکھتا تھا۔ لیکن یہ انضباط ختم ہوا تو ہمارے تجربے کا نظام بھی ٹوٹ گیا۔ چونکہ طرز احساس بھی وہی کا وہی رہا جو پرانے نظام سے ہم آہنگ تھا اس لئے اس کی تخلیقی قوت بھی روز بروز کم ہوتی چلی گئی اور ہمارے ادب کی یہ گت بنی جو آج ہمیں نظر آرہی ہے۔ نظم یا نثر کے اسالیب سے متعلق مسائل صرف اصطلاحی جھگڑے نہیں ہیں، ان کی جڑیں ہماری اجتماعی شخصیت اور اجتماعی تجربے میں بہت دور تک جاتی ہیں۔ اُردو زبان اور ادب کی خالی خالی تعریف یا برائی کرنے سے کام نہیں چلے گا۔ اُردو کے ادیبوں سے تو میں مایوس ہو چکا ہوں، اُردو کے پروفیسر تقادول نے ان کی ذہنی عادتیں بہت بگاڑ دی ہیں۔ البتہ اگر اُردو پڑھنے والے اپنے ادب کو دوبارہ زندہ کرنا چاہتے ہیں تو انھیں دیکھنا پڑے گا کہ اُردو نظم و نثر کے مروجہ اسالیب ان کے تجربات کا اظہار کرتے ہیں یا ان کی تشکیل میں ہاراج ہوتے ہیں۔ اور اگر یہ اسالیب انھیں اپنے آپ کو جاننے سے روک رہے ہیں تو کیوں اور کیسے؟ اُردو پڑھنے والے اپنی اہمیت سے واقف ہو جائیں اور کیوں اور کیسے کی فکر میں پڑ جائیں تو آجکل کا ادبی جمود دور دراز میں دور ہو جائے۔ لیکن پڑھنے والوں کو کون جگائے؟ ادیب لوگ اپنے آپ سے کیوں دشمنی کرنے لگے؟

اُردو میں طنز کے اسالیب

کچھ دن ہوئے میں نے اپنے ایک مضمون میں یہ بتایا تھا کہ اُردو میں مغربی ادب کا ترجمہ کرتے ہوئے کیا دشواریاں پیش آتی ہیں۔ میرے بعض دوستوں نے اس پر مجھ سے شکایت کی کہ تم نے اُردو کے ساتھ بڑی زیادتی کی ہے۔ آخر اُردو میں بھی ایسی چیزیں موجود ہیں جن کا ترجمہ مغربی زبانوں میں ہو ہی نہیں سکتا۔ اس حقیقت سے مجھے نہ پہلے انکار تھا نہ اب ہے۔ ہر زبان کی ایک روح، ایک شخصیت اور انفرادیت ہوتی ہے۔ اور اس شخصیت کی تشکیل کرنے والی قوتیں اتنی زیادہ ہیں کہ آسانی سے ان کے نام بھی نہیں لئے جاسکے۔ جغرافیائی حالات، نسلی مزاج، اس زبان کے بولنے والوں کی تاریخ، ان کا مذہب، ان کے معتقدات، پھر ان سب عناصر کا ایک دوسرے پر عمل اور ردِ عمل۔ یہ تو سوئی ہوئی باتیں ہوئیں۔ مگر ان کے علاوہ جو چیزیں کسی زبان کا مخصوص ذائقہ متعین کرتی ہیں، انھیں کیا نام دیا جائے۔ یہ فی الحال میری سمجھ میں نہیں آ رہا۔ مثال میں البتہ پیش کر سکتا ہوں۔ انیسویں صدی کے روسی نادہوں میں لوگ مصیبت کے وقت بادل گرفتگی کے عالم میں ایک دوسرے کو بھائی کہتے ہیں۔ درحیثیہ اولف کے خیال میں اس لفظ کا ترجمہ

انگریزی میں ہو ہی نہیں سکتا۔ کیونکہ انگریز انفرادیت پسند لوگ ہیں۔ وہ کسی دوسرے کو اپنے غم تک میں شریک نہیں بنانا چاہتے۔ ایسے موقع پر انگریز اپنے ساتھ کتنی کو زیادہ سے زیادہ (MATE) کہہ کر مخاطب کرے گا، لیکن اس لفظ میں وہ احساس رفاقت، وہ یگانگت مفقود ہے جو روسیوں کے ”بھائی“ میں ہے۔ یہ احساس ہی انگریزوں کے لئے اجنبی چیز ہے تو پھر ان کی زبان میں اس کے اظہار کے لئے لفظ کہاں سے آئے گا؟ اس طرح کی ایک مثال اُردو سے لیجئے۔

فقرانہ آئے صدا کرے میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے
اس شعر میں پہلے مصرعہ کا ترجمہ تو انگریزی میں کسی نہ کسی طرح ہو جائے گا مگر دوسرا مصرعہ تو ایسا ہے کہ تشریحی نوٹ لکھ کر بھی اس کا مطلب آپ انگریز کو نہیں سمجھا سکتے۔ یہ خرابی اس ایک لفظ ”میاں“ کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ پھر اس لفظ میں ایک قیامت یہ ہے کہ لہجے کی ذرا سی تبدیلی کے ساتھ آپ اپنے مخاطب کو اس کے ذریعے گلے سے لگا بھی سکتے ہیں اور دور بھی ڈھکیل سکتے ہیں۔ اس ایک لفظ میں ہم آہنگی اور یگانگت کی موجودگی کا اقرار بھی سما سکتا ہے، ہمدردی کا مطالبہ بھی، اور بیگانگی کا اعلان بھی۔ اب صرف ایک شاعر میر کے یہاں سے اس لفظ کی مثالیں دیکھئے جو میں نے بغیر کسی کاوش کے یوں ہی چن لی ہیں:

کیا پوچھو ہو کیا کہئے میاں دل نے بھی کیا کام کیا
عشق کیا ناکام رہا آخر کو کام تمام کیا
جوشِ غم اٹھنے سے اک آندھی چلی آتی ہے میاں
خاک سی منہ پر مرے اس وقت اڑ جاتی ہے میاں
ایک جھڑٹ شال کا اک شال گاتی ہے میاں
گو نہیں ہیں کسو شمار میں میاں عاقبت ایک دن حساب ہے میاں

کیا کہیں پایا نہیں جاتا ہے کچھ تم کیا ہوسیاں

ہم گئے دنیا سے تم ہو اور اب دنیا ہوسیاں

گفتگو اتنی پریشاں حال کی یہ درہمی

میر کچھ دل تنگ ہے ایسا نہ ہو سودا میاں

کہنے کو تو یہ لفظ دوستی یا رفاقت کے احساس پر دلالت کرتا ہے، لیکن جیسا

اوپر کے شعروں سے ظاہر ہے، کبھی تو اس کے ذریعے ایسا اپنا پن پیدا ہوتا ہے گویا کہنے

والا خود اپنے آپ سے باتیں کر رہا ہے، اور کبھی اتنی دوری آجاتی ہے جیسے بولنے والے اور

سننے والے کے درمیان عداوت ہو۔ غرض یہ لفظ کسی ایک انسانی حلق پر دلالت نہیں کرتا،

بلکہ بہت سے ثانوی جذبات اور احساسات پر حاوی ہے۔ جنہیں اردو بولنے والوں کے اندرونی

تجربے نے ایک خاص انسانی تعلق سے منسلک کر دیا ہے۔ (فی الحال کام چلانے کے لئے

اس تعلق کا نام رفاقت رکھ لیجئے) یہ تعلق یا رشتہ دوسری قوموں کے نظام زندگی میں بھی

پایا جاتا ہے لیکن جن ثانوی احساسات کو ہم اس رشتہ کے تحت رکھتے ہیں انہیں وہ لوگ

شاید کسی اور رشتے کے ساتھ چپکاتے رہتے ہیں۔ یعنی جہاں تک بڑے بڑے انسانی رشتوں کا

تعلق ہے تو وہ کبھی قوموں میں ایک سے ایک ہوں گے۔ لیکن ایک رشتے کے تحت اور کون کون

سے ثانوی احساسات آتے ہیں۔ یہ چیز ہر قوم میں مختلف ہوگی۔ ایک قوم کے تجربے اور دوسری

قوم کے تجربے میں جو فرق ہوتا ہے وہ دراصل احساس اور جذبے کے انہیں مرکبات کا

فرق ہے۔ بڑے بڑے انسانی رشتوں کی ظاہری شکل چاہے ہر قوم میں ایک جیسی ہو،

لیکن ہر قوم کو ان کا تجربہ بالکل ایک الگ طرح کا حاصل ہوتا ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ

ہر رشتے کے گرد جو ثانوی مرکبات ہوتے ہیں، ان کے ترکیبی اجزاء ہر جگہ ایک جیسے نہیں ہوتے۔

یہ ہیں سے وہ چیز پیدا ہوتی ہے جسے ہم کسی زبان کی روح یا شخصیت کہتے ہیں اور اسی لئے

ہر زبان کے اسباب بیان اور ذخیرۃ الفاظ کا ایک حصہ کچھ اس قسم کا ہوتا ہے جسے کسی

دوسری زبان میں منتقل نہیں کیا جاسکتا۔ یا کم سے کم ترجمہ کرتے ہوئے دشواری پیش آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ روسی کے ”بھائی“ اور اردو کے ”سیاں“ کا انگریزی میں ترجمہ نہیں کی جاسکتا۔ تو کسی زبان کو محض اتنی سی بات پر ناقص نہیں قرار دے سکتے کہ اس میں کسی دوسری زبان کی بعض چیزوں کا ترجمہ نہیں ہو سکا۔

لیکن زبان کی ایک روح یا ایک انفرادیت ہونے کا مطلب یہ بھی نہیں کہ اس کے الفاظ اور اسالیب میں سرے سے کوئی اضافہ یا تبدیلی واقع ہی نہ ہو۔ اگر ہم زبان کو ایک نامیاتی وحدت مانتے ہیں تو ہمیں ساتھ ہی یہ بھی ماننا پڑے گا کہ دوسرے نامیاتی اجسام کی طرح زبان کے اندر بھی نشوونما یا انحطاط، غرض کسی نہ کسی تبدیلی کا عمل ضرور پایا جائے گا۔ لیکن ہم اردو والوں کو یہ بات ماننے سے انکار ہے۔ کچھ سو سال کے عرصے میں یورپ سے طرح طرح کی نئی شینیں آئیں، نئے سیاسی ادارے اور خیالات آئے۔ نئے اخلاقی اور مابعد الطبیعیاتی تصورات آئے۔ ان سب نے ہمارے شعور و احساس میں طرح طرح کی تبدیلیاں بھی کیں، ہمارے ادیب اور نقاد ان تبدیلیوں کو تسلیم بھی کرتے ہیں اور ان کو کسی نہ کسی قسم کے نام دینے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ لیکن شعور کی تبدیلی کے ساتھ ہماری زبان کے الفاظ، اسالیب، اشارات و کنایات اور لب و لہجے میں جو تبدیلیاں ہونی چاہئیں، وہ کہیں نظر نہیں آتیں۔ یہ کام ادیبوں ہی کا ہوتا ہے کہ شعور و احساس کی ہر تبدیلی کو الفاظ کی گرفت میں لائیں اور اس کے لئے اگر ضرورت پڑے تو نیا پیرایہ بیان ایجاد کریں۔ ہمارے ادیبوں نے یوں تو سیاسی، سماجی، انقلابی ہر قسم کے فرائض اپنے ذمے لینے کی کوشش کی، مگر اپنے ابتدائی اور بنیادی فرض سے جان چراتے رہے۔ شعور کی تبدیلی کا انہیں جتنا کچھ احساس تھا۔ اس کے مطابق اگر انہوں نے اپنے انداز بیان کو بدلتے کی کوشش بھی کی تو صرف اتنی کہ پرانے اسالیب کو ایک ایک کر کے چھوڑتے چلے جائیں چنانچہ حال یہ ہوا ہے کہ آج کل ہمارے ادب میں جو فرائض استعمال ہو رہی ہے وہ اپنی ساخت کے

اعتبار سے اُردو کی پہلی کتاب دالی نشر ہے، اس پر طنطنہ یہ کہ ہماری زبان دنیا کی بڑی سے بڑی زبان کے مقابلے میں لائی جاسکتی ہے اور اُردو کے اسالیب میں کسی طرح کی کمی محسوس کرنا اُردو کے دشمنوں کو مدد پہنچانا ہے۔

ہماری موجودہ نظم اور نشر کے اسالیب شعور کی تبدیلیوں کا ساتھ دینے میں کس بری طرح ناکام رہے ہیں۔ اس کی میں آج صرف ایک مثال پیش کروں گا۔ کہتے ہیں کہ سلسلے کے بعد ہمارے ادیبوں نے ہر قسم کی سماجی اقدار کو شک و شبہ کی نظر سے دیکھنا اور از سر نو پرکھنا شروع کیا۔ کیونکہ وہ روایتی شعور کو ختم کر کے ایک بالکل نئے شعور کی بنیاد رکھنا چاہتے تھے۔ اس میں شک نہیں کہ اس قسم کے خیالات ہمارے ادیبوں کے ذہن میں آئے تو ضرور لیکن سوال یہ ہے کہ خیالات ایک ہمہ گیر جذبہ باقی اور حیاتی تجربے کی شکل تجربہ کی شکل بھی اختیار کر سکے یا نہیں؟ اگر ایسا ہوا ہوتا تو ہمارے طنطنہ اور مزاحیہ ادب میں کچھ اس قسم کا لب و لہجہ پیدا ہوتا ضرور تھا جو یورپ میں مثلاً فلو بر اور لافورگ کے یہاں ملتا ہے اور اُردو ادب کی پوری تاریخ میں جس کا شاہدہ تک نہیں ملتا۔ میں اُردو کے نقادوں سے اتنا ڈرتا ہوں کہ اُردو دشمنی کے الزام سے بچنے کے لئے یہ بات پھر دہرائے دیتا ہوں کہ مجھے اپنی زبان میں کیڑے ڈالنا مقصود نہیں۔ اگر سلسلے سے پہلے اُردو نشر میں فلو بر کا لب و لہجہ نہیں ملتا تو اس لئے کہ یہ چیز ہمارے تجربہ میں آئی ہی نہ تھی اور ہمارے شعور کو ایسے پیرایہ اظہار کی ضرورت ہی نہ پڑی تھی۔ جب لوگ فی الجملہ اپنے معاشرے اور اس کے اقدار سے مطمئن ہوں تو انھیں فلو بر کی طرح زہریلے انداز میں ہونٹ سکیڑ کر مسکرانے کی ضرورت پیش نہیں آتی۔ مگر شکایت تو ان لوگوں سے ہے جو زبان سے اپنے تشکک کا اعلان کرتے ہیں۔ مگر جنھوں نے فلو بر کی طرح مسکرانا بھی تک نہیں سیکھا، بلکہ اُردو زبان میں مسکرانے کے جتنے طریقے موجود تھے وہ بھی ہاتھ سے کھود دیئے۔ اُردو ادب کی تاریخ میں طنز، تمسخر، تضحیک یا ظرافت کے جتنے طریقے ملتے ہیں پہلے تو ان کی ایک نامکمل سی فہرست بنالیں، باقی بحث بعد میں ہوگی۔

(۱) چیزوں کے صرف و محض نظارے سے لطف یا انبساط حاصل کرنا۔ مثلاً نظیر اکبر آبادی اور طلسم ہوش ربا کے بعض حصے۔

(۲) کسی چیز پر صرف اس لئے ہنستا کہ وہ غیر معمولی یا عام روش سے الگ ہے۔ یہ اردو طنز و مزاح کا عام انداز ہے۔

(۳) کسی چیز پر اس لئے ہنستا کہ وہ ہمیں نا پسند ہے مثلاً سجاد حسیں اور اودھ پنچ کے دوسرے لکھنے والے۔

(۴) کسی آدمی پر اس لئے طنز کرنا کہ وہ راہ راست سے ہٹ گیا ہے مثلاً نذیر احمد، (۵) دوسروں کے طور طریقوں، خیالات و جذبات پر حقارت کے ساتھ مسکرائنا کیونکہ وہ سب ہم سے پست اور کمتر ہیں۔ مثلاً غالب۔

(۶) اردو میں طنز کی مزاح ہیں میر جو مسکراہٹ کو اپنی شخصیت کی تفتیش کا ذریعہ بناتے ہیں۔

یہ فہرست نامکمل ہے مگر اس سے اتنا ضرور ظاہر ہو جاتا ہے کہ ہمارے میر کو چھوڑ کر باقی شاعروں اور شریکاروں کی تحریروں میں طنز و مزاح کی بنیاد خود اطمینانی اور خود پسندی پر قائم رہی ہے۔ — اچھے معنوں میں بھی اور بُرے معنوں میں بھی۔ ہمارا ادیب عام طور پر اس لئے نہیں ہنستا کہ اسے مروجہ اقدار اور خیالات میں کوئی انمل بے جوڑ بات نظر آگئی۔ وہ تو اپنی سماجی یا ذاتی اقدار کو معیار بنا کر انھیں دوسروں پر عاید کرتا ہے۔ یہاں اپنے آپ کو، دوسروں کو، سماج کو، انسانی زندگی یا کائنات کو سمجھنے کا جذبہ دکھائی تک نہیں دیتا، بلکہ اس مہنسی کے پیچھے تو یہ یقین کا رہنما ہے کہ یہ ساری باتیں سمجھی جا چکی ہیں اور اب کسی تفتیش کی ضرورت باقی نہیں رہی، بلکہ ہم نہایت وثوق اور ایمان داری کے ساتھ دوسروں کو اپنے مفرد کردہ معیاروں کے مطابق جانچ سکتے ہیں۔

اس کے برخلاف مغربی ادب میں ایک اور قسم کی مہنسی ملتی ہے، جو آج سے نہیں بلکہ

اور کچھ نہیں تو کم سے کم ورقوں اور رتبے کے زلمے سے شاعروں اور نثر نگاروں کے کلام میں گونج رہی ہے، یہ ہنسی خود پسندی اور خود اعتمادی کی نہیں بلکہ کائنات گیر بے اطمینانی کی ہے، اسے مغرب کی مادہ پرستی اور تشکیک پسندی کہہ کر بھی نہیں ٹھایا جاسکتا۔ کیونکہ یہ ہنسی ان دینداروں کے ہاں بھی ملتی ہے جو اپنے ایمان کو پرکھنا چاہتے ہیں اور جن کا یقین اتنا محکم ہے کہ بڑے سے بڑے شکوک اور شبہات کو بھی ہضم کر لے جاتا ہے۔ اس قسم کی ہنسی ہنسے کے لئے آدمی چیزوں کو مقررہ پیمانوں سے نہیں ناپتا بلکہ جن باتوں پر یقین ہے، انہیں بھی تھوڑی دیر کے لئے رد کر کے یہ دیکھتا ہے کہ اب انسان اور کائنات کی کیا شکل بنتی نظر آتی ہے۔ یہ ہنسی چیزوں کو کبھی سمجھائی خیال کر کے مذاق میں اڑا دینے کا طریقہ نہیں، بلکہ ہر چیز کو ہر وقت از سر نو سمجھنے کا احساس ہے۔ اس ہنسی کے دو پہلو ہیں، ایک طریب، دوسرا حزن، یہ ہنسی ایک طرف تو ہر چیز سے مطلق آزادی اور بے تعلقی پر دلالت کرتی ہے، دوسری طرف ہر چیز سے متعلق ہونے اور اس سلسلہ میں اپنا رویہ متعین کرنے کی پابندی پر۔ اپنے سماج اور اس کی ازکار رفتہ اقدار پر توڑا کے بھی ہنس لیتے ہیں۔ لیکن دوسروں کے علاوہ خود اپنے اوپر، انسان پر، کائنات پر اور ان سب سے بلند تر قوتوں پر ہنسنا اور اس طرح ہنسنا کہ انسانی شعور منور ہو جائے، صرف اسی وقت ممکن ہے کہ جب ہنسے والا اپنے احساس، اپنے جذبات اور اپنے ذہن سے بیک وقت پوری طرح کام لے رہا ہو۔ یہ نہیں کہتا کہ اس ہنسی کے بغیر کوئی تہذیب مکمل یا بڑی نہیں بنتی۔ انسانی شخصیت کے بعض مظاہر ایسے بھی ہوں گے جو شاید اس سے بھی بڑے ہوں لیکن جس ادب کے پیش روؤں نے باقاعدہ پیردی مغربی کا پروگرام بنایا ہو اور جس کے نقاد روزیہ اعلان کرتے ہوں کہ عیس مغربی ادب سے جو کچھ سیکھنا تھا وہ سیکھ چکے، مگر اس کے باوجود مغربی طنز کی پرچھائیں تک اس کی فلم و نثر پر نہ پڑی ہو، تو پھر اس ادب اور زبان کے علم برداروں سے پوچھنا ہی پڑتا ہے کہ حضرت بتلیے، آپ کے ادیب کتنی باتیں کہنے پر قادر ہیں۔ اگر ہمارے نئے ادیبوں نے قدامت پسندوں اور روایت زدوں کو جو مکالمات تو کون بڑا

تیر مارا۔ سوال یہ ہے کہ انھوں نے کبھی انسان کا وہ چہرہ بھی دیکھا اور دکھایا جو بیک وقت
 منھکے خیز بھی ہے اور پر جلال بھی۔ اور جو پچھلے سو سال سے مغرب کی ہر عظیم کتاب اور تصویر
 سے جھانک رہا ہے، بیسویں صدی جس قسم کے روحانی تجربات سے گزری، ان کے پیش نظر
 میں تو اتنی بات جانتا ہوں کہ جو زبان (PONTIUS PILATE) کے اس مشہور فقرے
 (BEHOLD THE MAN) کو انھیں معنوں کے ساتھ نہیں دہرا سکتی، اُسے بیسویں
 کی زبان نہیں کہا جاسکتا۔ اگر آپ اپنی زبان کی صلاحیتوں سے واقف ہونا چاہتے ہیں تو،
 ذرا اس چھوٹے سے فقرے کو اردو میں ترجمہ کر کے دیکھئے۔

چھوٹی بحر

چھوٹی بحر میں اچھا شعر نکال لینا ہمارے یہاں ہمیشہ کمال کی دلیل سمجھا گیا ہے۔ چھوٹی بحر کی میثیت گویا ایک کسوٹی کی سی ہے۔ جس سے فوراً پتہ چل جاتا ہے کہ شاعر کو زبان و بیان پر کتنی قدرت حاصل ہے اور جس تجربے کا اظہار مقصود ہے اس پر پورا قابو ہے یا نہیں اس طرح چھوٹی بحر میں کامیاب شعر کہہ کر گویا شاعر اپنی فنی پختگی کا ثبوت دے دیتا ہے۔ یہ سب درست ہے۔ مگر جس انداز میں ہمارے یہاں چھوٹی بحر کا ذکر ہوتا ہے۔ اُس سے کچھ یہ احساس ہوتا ہے جیسے چھوٹی بحر میں کامیابی کا کوئی یکساں اور غیر شخصی معیار ہے۔ اور اس میں ہر شاعر ایک ہی نوعیت کی کامیابی حاصل کرے گا۔ غالباً اس غلط فہمی کی وجہ یہ ہے کہ چھوٹی بحر کے اختصار میں کچھ ایسی کھٹک، چھین اور نشتریت ہوتی ہے کہ آدمی کا میاب شعر سنتے ہی پھڑک اٹھتا ہے اور کبھی تلمی کا دم دہن میں، کبھی شیرینی میں ایسا کھو جاتا ہے کہ آگے سوچنے کی مہلت ہی نہیں ملتی۔ اوروں کو تنقیدی بے حسی کا طعنہ کیا دوں، خود بھی کو حال ہی میں اُٹتے پٹتے ہوئے احساس ہوا کہ چھوٹی بحر میں دل کا معاملہ ایسی بے ساختگی سے کھلتا ہے کہ سارے تکلفات برطن ہو جاتے ہیں۔ بڑی بحر میں تو ممکن بھی ہے کہ آدمی اپنا شخصی مزاج اور کردار چھپالے جائے مگر چھوٹی بحر تو لوہے کا کوٹھڑی ہے۔ گلاب ڈالو،

مکالم کا عطر نکلے گا۔ یہاں آدمی کی اصلیت چھپائے نہیں چھپتی، کیونکہ یہاں شاعر کو اپنے تجربے کا ہی جوہر نہیں بلکہ اپنی پوری شخصیت کا جوہر پیش کرنا پڑتا ہے۔ — ارادی طور پر نہیں یہاں، آدمی اپنے ذریعہ اظہار کے ہاتھوں مجبور ہو کے رہ جاتا ہے۔ چونکہ اس حقیقت کا اندازہ مجھے غالب کی غزلیں دیکھ کر ہوا۔ اس لئے میں غالب ہی کے یہاں سے نمونے پیش کروں گا۔ غالب کی شخصیت کا میرے ذہن میں کیا تصور ہے۔ اس پر میں تفصیلی بحث نہیں کروں گا۔ کیونکہ آجکل کے زمانے میں کم جب پڑھنے لکھنے کی طرف لوگوں کی توجہ سرے سے ہے ہی نہیں کسی موضوع پر تفصیل سے لکھنے کے لئے حضرت ایوب کی سی ہمت چاہئے۔ پھر غالب کی شخصیت پر آفتاب احمد صاحب کا طویل مضمون پہلے سے موجود ہے۔ جس سے اچھی تنقید غالب پر میرے خیال میں ابھی تک نہیں لکھی گئی۔

غالب کے اشعار کے تجربے سے پہلے ایک بات اور تصریح طلب ہے۔ یہ پابندی میرے اوپر سلیم صاحب نے لگائی ہے۔ حالانکہ انھیں معلوم ہے کہ آجکل مضمون لکھنا سال بھر کی جیل بھگتنے کے برابر ہے اور اس میں ایک کالم کا اضافہ کرنا ایسا ہے جیسے سزا کی مدت میں دو ہفتے اور رٹھ گئے ہوں۔ بہر حال مفلسی میں آٹا بھی گیلیا ہی سہی۔ سلیم احمد کا سوال ہے کہ وہ کون سے تجربات ہیں جو چھوٹی بحر کا موضوع بنتے ہیں یا اس سے ہم آہنگی رکھتے ہیں؟ سرسری طور سے سوچنے کے بعد چار قسم کے تجربات میری سمجھ میں آتے ہیں۔ جو چھوٹی بحر کے لئے موزوں ہیں۔

(۱) سیدھے سادے ابتدائی جذبات کی شدت۔ اور فور جو بے لاگ بے تکلف براہ راست اور فوری اظہار کی طالب ہو، غالباً اس کی مثالیں اردو سے زیادہ فارسی میں ملیں گی۔

بوتے جوئے سولیاں آید ہی	یاد یار مہرباں آید ہی	(رددی)
سرد سمینا بہ صحرا می رودی	نیک بد عہدی کہ بے مایروی	(سعدی)
گل ہوئے جاتے ہیں چراغ کی طرح	ہم کو ملک جلد آن کر دیکھو	(میر حسن)
ایک دم بھی ملانہ ہم کو قرار	اس دل بے قرار کے ہاتھوں	(//)
گل و گلزار خوش نہیں آتا	باغ بے خار خوش نہیں آتا	(درد)

حیف میرے یہ آہ کرنے کو اور ترے ہنس کے واہ کرنے کو (آش)
 راہ تکتے ہی تکتے ہم تو چلے آتے بھی کہیں جو آنا ہے (۱۱)

(۲) جذبات کی شالوی اور لطیف تر اور قدرے پیچیدہ شکلیں۔ ایک شعر میں صرت
 ایک تجربہ لیا جائے، اُسے ہر دوسرے تجربے سے الگ کر کے دیکھا جائے، اور سکون کے ساتھ اس پر تھوڑا سا
 غور کیا جائے۔ یہاں اظہار براہ راست اور بے لاگ نہیں ہوگا، بلکہ تھوڑے سے تکلف اور ادبیت
 کے ساتھ۔ بہر حال شاعر کی کوشش یہ ہوگی کہ شعر کا اثر فوری ہو، اور شعردل میں چھین اور کھٹکائی
 پیدا کرے۔ یہاں وہ بات نہیں ہوگی کہ جذبہ شدت اور وفور سے خود بخود اہل پڑے اور کم سے کم
 الفاظ میں اپنا اظہار کرے۔ یہاں بات ذرا بنائی جاتی ہے۔ تجربے میں شعوری کوشش سے حسن
 پیدا کیا جاتا ہے۔ اردو کی چھوٹی بحروں میں تجربات کی یہ قسم سب سے زیادہ مقبول ہے۔ اور اُس کی
 کامیاب ترین مثالیں اثر بیدار حسن بریلوی کے یہاں ملتی ہیں۔ گو انفرادی طور پر میر، درد اور
 غالب کے اس نوعیت کے اشعار مذکورہ بالا شاعروں کے شعروں سے بہتر ہوں گے۔

دوست ہوتا جو وہ تو کیا ہوتا	دشمنی پر تو پیسا آتا ہے	(آش)
ہم غلط احتمال رکھتے تھے	تجسس کیا کیا خیال رکھتے تھے	(۱۱)
لوگ کہتے ہیں یار آتا ہے	دل تجھے اعتبار آتا ہے	(۱۱)
اثر اس حال پہ بھی جیتا ہے	کیا کہوں اس کی سخت جانی کی	
افت ان کا نہیں چھوڑی جاتی	حال دل کا نہیں دیکھا جاتا	(حسن بریلوی)
ہم خاک بھی ہو گئے پر اب تک	جی سے نہ ترے غبار نکلا	(بیدار)
دور سے بات خوش نہیں آتی	یوں ملاقات خوش نہیں آتی	(۱۱)
زور عاشق مزاج ہے کوئی	درد کو قصہ مختصر دیکھا	
کھلتا کم کم کھلی نے سیکھا ہے	تیری آنکھوں کی نیم خوابی سے	(میر)
کب وہ سنتا ہے کہانی میری	اور پھر وہ بھی زبانی میری	(غالب)

(۳) جذبہ نہیں بلکہ پیچیدہ تجربہ جس میں یا تو ایک ہی سلسلے کے کئی جذبے مل جاتے ہوں

یا کئی جذبوں کے درمیان تصادم اور کشاکش ہو یا ایک تجربے کو اپنی ساری زندگی یا دوسروں کی زندگی یا حیات مطلق یا کائنات کے مقابل رکھ کر غور کیا گیا ہو، اس تجربے میں نہیں پہلو پیچیدگیاں چاہے جتنی بھی ہوں، اندرونی کش مکش کتنی بھی کیوں نہ ہو، مگر وحدت اتنی ہوتی ہے اُسے تفصیل سے بیان کرنے کی کوشش کریں تو وہ تجربہ باقی ہی نہیں رہتا۔ اس کا اظہار یا تو مختصر الفاظ میں ہو گا یا بالکل نہیں ہو گا۔ اس قسم کے تجربات سے دوسرے درجے کا شعر بھی ہو سکتا ہے اور بڑے سے بڑا شعر بھی۔ یہ شاعر کی ذہنی اور روحانی کاوش اور شخصیت پر منحصر ہے۔ نقدِ کلیسیہ کے

دو مشہور جملے : — THE REST IS SILENCE

اور : — RIPENESS IS ALL اسی قبیل کی چیزوں میں سے ہیں۔ اردو شاعروں

میں سے فی الحال میں صرف چار نام چھانٹوں گا۔ میر، درد، غالب اور فراق

آخر الامر آہ کیا ہو گا

کچھ تمھارے بھی دھیان پڑتی ہے (درد)

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے

ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چے (درد)

مصائب اور تجھے پردل کا جانا

عجب اک ساغہ سا ہو گیا ہے (میر)

کوئی نا اُمیدانہ کرتے نگاہ

سو تم منہ بھی ہم سے چھپا کر چلے (درد)

بُرا حال اس کی لگی میں ہے میر

جڑاٹھ جائیں داں سے تو اچھا کریں (درد)

وہ تو انائی مزاج نہیں

پھوڑ دے مجھ کو لیکن آج نہیں (فراق)

آج تو درد بھر بھی کم ہے

آج تو کوئی آیا ہوتا ہے (درد)

اہلِ دل کو خراب رہنے دے

تیری آنکھوں سے یہ تو دور نہیں (درد)

چھڑ گئی اُن کی آنکھوں کی بات

دُنیا میں اب دن ہے کہ رات (درد)

دل اُمڈا سا آنکھ بھری سی

آج تو حسن بھی ہے اپنا سا (درد)

(۴) محبوب یا زندگی کی شکایت اگلے، شکوے، طعنے اپنے آپ کو بہتر یا برتر یا حق پر

یا مظلوم سمجھ کر اپنے آپ کو دوسرے انسانوں سے، محبوب سے، زندگی سے، کائنات سے الگ کر کے کوئی کڑوی کسیلی یا دل میں چٹھنے والی بات کہنا، یا جھلی کٹی سنانا، یا دل کے پھپھوٹے پھوٹنا، یہاں اختصار اس لئے برتا جاتا ہے کہ چوٹ کراری پڑے۔ یہ اختصار تجربے کی جامعیت کا نہیں، بلکہ تجربے کی تنگی اور انقباض کا ہے۔ چنانچہ داسوخت والی ذہنیت کو بھی چھوٹی بحر اس آتی ہے۔ اس ضمن میں خصوصاً کے ساتھ غالب، داغ اور حسن بریلوی کا نام لیا جاسکتا ہے۔

مرے ماتم میں وہ آئیں تو کہنا	کریں غم آپ کے دشمن کسی کا (داغ)
توے غمروں کو اپنے کام سے کام	کسی کے دل کو تاب آئے نہ آئے (۵)
تجھ کو اپنا کہا ہے کس کس نے	کہنے والوں کو خیر کیا کہئے (۶)
حضرت دل مزاج کیسا ہے	بھر بھی اس کوچے میں گزر ہو گا (حسن بریلوی)
تیرے در سے کوئی پہنرا ہو گا	ہ گئے ہم تو خاک میں مل کے (۷)

اس قبیل کے اشعار میں شکایت یا طعنہ نہ ہو۔ تو کم سے کم اپنی زندہ دلی خوش طبعی اور شگفتگی مزاج کا مظاہرہ ضرور مقصود ہوتا ہے۔ یہاں دراصل شاعر تجربے سے زیادہ اپنے آپ کا ناش کے لئے پیش کرتا ہے۔

اب آئے غالب کی طرت۔ یوں تو غالب کی چھوٹی بھروں میں آفاق گیر استعجاب اور تحیر بھی مل جائے گا۔

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں	ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے
عشق کے المناک تجربوں پر معصومانہ تجسس بھی ملے گا۔	
دل ناواں تجھے ہوا کیا ہے	آخر اس درد کی دوا کیا ہے
سپردگی کا دفور بھی ملے گا۔	
پھر کچھ اس دل کو بیکراری ہے	سینہ جو یائے زخم کاری ہے

پھر اُسی بے دریاہ مرتے ہیں پھر وہی زندگی ہماری ہے
غالب حسن کے اک ذرا سے احساس کو پھیلا کر اُسے کائنات کی وسعتیں بھی دے
سکتے ہیں ۛ

تو اور آرائشِ خیم کا کل میں اور اندیشہ ہائے دور دراز
مگر جھوٹی بحر میں شعر کہتے ہوئے غالب اپنے اندر سکھاسٹ جلنے اور دوسروں سے اپنے آپ
کو الگ کر لینے کی ترغیب سے نہیں بچ سکتے۔ غالباً اختصار کی وجہ سے اُنھیں اور آسانی رہتی ہے۔
اور خود بینی اور خود نمائی کا اچھا بہانہ مل جاتا ہے۔ ”دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے“ والی غزل ان
چند غزلوں میں سے ہے۔ جہاں غالب اپنے آپ سے باہر نکل سکے ہیں۔ ان کے تفکر میں غیر شخصی انداز
آیا ہے۔ اور انھوں نے عشق، حیات اور کائنات کی طہارت اور محسوسیت اور رچاؤ محسوس
کیا ہے۔ لیکن وہاں بھی داسوخت نے ان کا پیچھا نہیں چھوڑا۔

ہم کو اُن سے وفا کی ہے اُمید جو نہیں جانتے وفا کیا ہے
ہم نے مانا کہ کچھ نہیں غالب مہفت ہاتھ آئے تو بُرا کیا ہے
جب غالب اپنے عشق، زندگی یا کائنات پر غور کر رہے ہوں، اُس وقت کی تو بات ہی
چھوڑ دیتے۔ اُنھیں سُکرانے کا بُرا، بھلا موقع مل جائے تو وہ دوسروں سے اپنی علیحدگی اور برتری
جٹانے بغیر رہ ہی نہیں سکتے۔ ۛ

غلطیہائے مضامین مت پوچھ لوگ نلے کو رسا باندھتے ہیں
اس شعر میں نلے کی نارسائی کا اتنا گلہ نہیں جتنی اس بات کی خوشی ہے کہ لوگ غلط کہتے ہیں۔
غالب کی نظر میں لوگوں کی بے وقوفی یہ ہے کہ وہ درد میں ایک عظمت، ایک اثر محسوس کرتے ہیں، اپنی
ہستی سے باہر کسی قوت پر زندگی کی شرافت پر یقین رکھتے ہیں۔ غالب جس چیز سے مطمئن ہوتے
ہیں وہ یہ احساس ہے کہ زندگی ان سے بیگانگی برتی ہے اور اس طرح ان کی یکتائی کی (خواہ وہ
تکلیف دہ کیوں نہ ہو) تصدیق کرتی ہے۔ یہ میری سن گھڑت نہیں ہے۔ اسی غزل میں غالب نے کہا ہے ۛ

آہ کا کس نے اثر دیکھا ہے ہم بھی اک اپنی ہوا باندھتے ہیں
 اس شعور کے لہجہ میں کوئی درد یا کسک نہیں ہے۔ بلکہ آہ کی بے اثری سے غالب
 لطف لے رہے ہیں۔ آدمی کو اپنی ہستی کا احساس اپنے کسی فعل یا عمل یا سرگرمی کے ذریعہ ہوتا
 ہے۔ چونکہ غالب کو اپنی ہستی کے وجود اور اس کے کائنات سے الگ ہونے کا احساس رونے
 کے ذریعے ہوتا ہے۔ اس لئے یہ سرگرمی بذات خود تشفی بخش بن گئی ہے۔ خواہ یہ بے نتیجہ ہی
 کیوں نہ ہو۔ بلکہ اگر اس کا کوئی نتیجہ نکلتا تو غالب کی ہستی پھر کائنات سے متعلق اور مربوط
 ہو جاتی۔ اور اس کی کینائی زائل ہو جاتی، اس کے لئے غالب تیار نہیں ہیں۔ اُن کے لئے
 تو آہ کی بے اثری ہی سودمند ہے، کیونکہ اس طرح اُن کے اور کائنات کے درمیان حدِ فاصل
 رہتی ہے۔ بلکہ سدِ سکندری بن جاتی ہے۔ — کیونکہ غالب کی جستجو کا منتہا عشق یعنی
 اپنے آپ کو حیات اور کائنات میں پیوست کرنا نہیں ہے، بلکہ اپنی ہوا باندھنا، چھوٹی
 شخصیت کا آدمی رونے سے ڈرتا ہے کیونکہ رونے کا مطلب ہی اپنی ہستی سے باہر وجودِ سری
 قوتیں ہیں ان کی مادرانہ شفقت کا اعتراف ہے۔ مثلاً ای۔ ایم فورسٹر نے (پاکستان) اپنی
 ای۔ این کے سارے لوگ فورسٹر کے پیرو ہیں) کہلے، جس کتاب کو پڑھ کے رونا آجائے وہ اصل
 فن پارہ نہیں ہے، اس کے برخلاف بودیلیر نے بڑی نظم کی تعریف یہ بتائی ہے کہ اُسے پڑھ کے
 آنکھوں میں آنسو آجائیں۔ خیر اب آہ کی بے اثری کے متعلق میر کا شعر دیکھئے۔ بحر چھوٹی نہ بھی
 بات بڑی ہے

رونے نے رات اُس کے جو تاثیر کچھ نہ کی ناچار میر مستِ ڈگری سی مار سو گیا
 میر کو ہوا باندھنے کی ضرورت پیش نہیں آتی۔ کیونکہ جب وہ منڈکری مار کے سوتے ہیں تو
 اُن کے نیچے زمین جیسی ٹھوس چیز ہوتی ہے۔ آہ چاہے آسمان پر جائے یا نہ جائے۔ لیکن اگر آدمی
 کو زمین پر لے آئے تو یہی بہت بڑی کامرانی ہے۔ اسی ضمن میں فراق کا بھی ایک شعر سنتے چلے
 فرصتِ ضروری کاموں سے پاؤں تو رو بھی لو اے اہلِ دل یہ کارِ عبث بھی کئے چلو

غرض غالب کی توجہ یوں تو ہمیشہ ہی اپنے اوپر مرکوز رہتی ہے۔ لیکن چھوٹی بھریں تو وہ یوں محسوس کرنے لگتے ہیں جیسے اس چھوٹی سی چادر میں اتنی جگہ کہاں کہ دوسرے بھی سما سکیں۔ سیر چھوٹی بھریں میں کوشش کرتے ہیں کہ ساری زندگی کا جو ہر نچوڑ لیں۔ اُس زندگی کا جو صرف اُنہیں کے نہیں بلکہ سبھی کے تجربے میں آئی ہے۔ اور کچھ نہیں تو کم سے کم ایک تجربے کا عطر تو کھینچ ہی آئے ہے

ہم فقروں سے بے ادائی کیا	آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا
کیا کہیں کچھ کہا نہیں جاتا	اب تو چپ بھی رہا نہیں جاتا
نظر میر نے کیسی حسرت سے کی	بہت دیر سے ہم اس کی رخصت کے بعد
بے گلی بے خودی کچھ آج نہیں	ایک مدت سے وہ مزاج نہیں
وجہ کیا ہے کہ سیر منہ پہ ترے	نظر آتا ہے کچھ ملال ہمیں
برا حال اُس کی گلی میں ہے سیر	جو اکٹھ جائیں واں سے تو اچھا کریں
آج کل بے قرار ہیں ہسم بھی	بیٹھ جا چلنے ہار ہیں ہسم بھی

یہاں میں اور ”ہم“ کے معنی عام انسانی تجربہ ہے، چھوٹی بھریں میں یہ عمومی اور سادہ سادگی بن جاتی ہے۔ کیونکہ سیر اپنے اشعار میں زیادہ سے زیادہ وسعت اور جامعیت پیدا کرنا چاہتے ہیں غالب چھوٹی بھریں میں اپنے اختصا ص کا اعلان زیادہ کرتے ہیں۔ غالب اختصار کا مطلب یہ لیتے ہیں کہ ہر غیر ضروری چیز کو نظر انداز کر دیا جائے۔ اور ان کے لئے اپنی ذات کے علاوہ ہر چیز مذ فاضل میں ہے۔ چھوٹی بھریں میں سیر اپنے تجربے کو دوسرے انسانوں کے تجربے میں گھلا دیتے ہیں۔ غالب اپنے تجربے کو نتھار کر دوسروں کے تجربے سے الگ کر لیتے ہیں۔ غالب چھوٹی بھریں کو اس لئے استعمال کرتے ہیں کہ ان کی شخصیت کا تسکھاپن پوری کساوٹ اور ان بان کے ساتھ نظر آئے۔ چھوٹی بھریں میں سیر کی ذات محو ہو کر انسانیت کا تجربہ بن جاتی ہے اور غالب کی ذات بھلائے سے نہیں بھولتی بلکہ پہلو بدل بدل کر مقابلہ پر آتی ہے۔ چھوٹی بھریں وہ ہمیشہ کوئی

انٹ واربات کہنا چاہتے ہیں۔ اسی لئے وہ اپنے زادیہ نظر کو کسی اور کا زادیہ نظر کبھی نہیں بنے دیتے۔
 چنانچہ جب وہ عام زندگی کے بارے میں کچھ کہتے ہیں۔ تب بھی ایک طعنے کا سا انداز آجاتا ہے۔ یہ

ہوس کو بے نشاط کار کیا کیا نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا
 غالب نے اپنی ذات سے متعلق جو اچھے شعر کہے ہیں ان میں سمجھتے سے چھوٹی بخروں میں طیس گے
 دردِ مشت کش دوا نہ ہوا میں نہ اچھا ہوا بُرا نہ ہوا
 نہ گلِ فہم ہوں نہ پردہ ساز میں ہوں اپنی شکست کی آواز
 بک رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی
 اور جب محبوب کی طرف توجہ کرتے ہیں تو چھوٹی بخروں میں عموماً ڈانٹ ڈپٹ۔ للکار، طعنے کا
 رنگ پیدا کر دیتے ہیں یہ

تجاہلِ پیشگی سے مدعا کیا کہاں تک لے سراپا ناز کیا کیا
 نوازش ہائے بجا دیکھتا ہوں شکایت ہائے رنگیں کا گلہ کیا
 لوگ کہتے ہیں کہ غالب نے عشق کی روایتیں بدل دیں اور محبوب کا نیا تصور پیش کیا۔ غالب کی
 انقلابی حیثیت جو کچھ بھی ہو۔ مگر یہ عشق ہے یا سامراج سے جنگ؟ عشق کے لئے یہ ضروری نہیں کہ اس
 فتادگی اور اپنی تذلیل ہو مگر عشق سے مزاج میں تھوڑی سی خود فراموشی اور قبولیت بھی نہ پیدا ہوتی۔
 تو وہ عشق ہی کیا ہوا۔ کیٹس نے اپنی مجبور کو کچھ خط لکھے ہیں جن میں بڑی بیچارگی کا اظہار کیا ہے۔
 آرنلڈ نے ان پر تنقید کرتے ہوئے کہا ہے یہ دوا فروش کے ملازم کا عشق ہے۔ مگر آرنلڈ جیسے لوگ جو
 عشق میں بہر حال اپنا وقار قائم رکھنا چاہتے ہیں تو ان میں اتنی اہمیت بھی نہیں ہوتی کہ اپنے معاشرے کے
 بارے میں دو چار سچی باتیں دل کھول کر کہہ لیں۔ نیز اب محبوب سے متعلق غالب کے کچھ شعر اور دیکھئے یہ
 جمع کرتے ہو کیوں رقصیوں کو اک تماشا ہوا گلہ نہ ہوا
 رہنمائی ہے کہ دل ستانی ہے لے کے دل دل ستاں ردا نہ ہوا
 مجھ کو پوچھا تو کچھ غضب نہ ہوا میں غریب اور تو غریب نواز

نماشا کر اے مجھ آئینہ داری
تجھے کس تناس سے ہم دیکھتے ہیں
ہم بھی تسلیم کی خود الیس گے
بے نیازی تری عادت ہی سہی
ابن مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی
بات پرواں زبان کشتی ہے
وہ کہیں اور سُنا کرے کوئی

صرف محبوب کے بارے ہی میں نہیں بلکہ زندگی کی شکایت بھی وہ اسی انداز میں کرتے ہیں

کیا وہ فرد کی حسدائی تھی
زندگی میں مرا بھلا نہ ہوا
نکر دُنیا میں سرکھپاتا ہوں
میں کہاں اور یہ دِ بال کہاں
جب توقع ہی اٹھ گئی غالب
کیوں کسی کا گلہ کرے کوئی

میرا مطلب یہ نہیں کہ غالب چھوٹی بھروں میں بس اسی قسم کے شعر کہتے ہیں۔ لیکن اتنی بات ضرور ہے کہ چھوٹی بھروں میں ان کے مزاج کی تلخی بڑی آسانی سے ابھر آتی ہے اور وہ چھوٹی بھر کو اس طرح استعمال کرنے پر مائل ہیں کہ کسی کا گلہ کیا جاسکے۔ یہ تلخی اور ترشی اُن کی خود نگری کا لازمی حصہ ہے۔ کیونکہ جو آدمی اپنے آپ کو اس حد تک پسند کرتا ہو وہ نہ محبوب سے مطمئن رہ سکتا ہے، نہ دوسروں سے۔ نہ زندگی سے۔ چونکہ چھوٹی بھر کا تقاضہ یہ ہوتا ہے کہ تجربات کا خلاصہ پیش کیا جائے، اس لئے غالب بھی اپنے تجربات کا جوہر پیش کرتے ہیں اور وہ یہ ہے کہ زندگی نے غالب سے اچھا سلوک نہیں کیا۔ انھیں میر کا یہ نقطہ نظر کبھی قبول نہیں ہو گا۔

لا اعلیٰ جی ہے جو رہتی ہے مجھے آوارگی
کچھ کیا میر صاحب بندگی بیچارگی
یہ غالب کا مخصوص مزاج ہے اور اگر صرف اُن کی چھوٹی بھر والی غزلوں کو ہی پیش نظر رکھا جائے تب بھی یہ مزاج بالکل واضح ہو جاتا ہے۔ بلکہ شاید یہاں ان کی اکڑا کچھ زیادہ ہی نمایاں ہو جاتی ہے۔

ہمارے یہاں ڈراما کیوں نہیں

اب کے مجھے فرمائشی مضمون لکھنا پڑ رہا ہے۔ مصرع طرح مجھے یہ ملا ہے کہ اردو میں ڈراما کیوں نہیں ہے۔ خیر ایسے فرمائشی مضمونوں میں آسانی بھی رہتی ہے، اگر مضمون واجباً ہی رہا تو یہ عذر موجود ہے کہ صاحب وہ تو زرہ امثال امر لکھا تھا۔ اگر کچھ ڈھنگ کا ہو گیا تو اپنی داد خود دینے کا موقع ملا۔ کب ایسی گرہ اور سخنداں نے لگائی۔ فرمائشی مضمون میں جو آسانیاں ہوتی ہیں، وہ تو میں نے بر ملا کہہ دیں۔ اب وہ دشواریاں سنئے جو اس موضوع میں مجھے پیش آئیں گی۔ آج سے چار سال پہلے اپنی جہالت کے سہارے میں ڈراما کے متعلق بہت سی باتیں بڑے یقین کے ساتھ کہہ سکتا تھا۔ لیکن تین چار سال تک یونانی، رومی، فرانسیسی، ٹریجیڈی پڑھانے کے بعد اب یہ حال ہوا ہے کہ میں ڈراما اور خصوصاً ٹریجیڈی کی کوئی ایسی تعریف پیش نہیں کر سکتا جو ان سب چیزوں پر حاوی ہو۔ جنہیں ڈراما یا ٹریجیڈی کہہ دیا جاتا ہے۔ ڈراما کی ایک عام تعریف یہ ہے کہ اس میں کسی عمل کا نقشہ کھینچا جاتا ہے۔ لیکن ہر تہذیب عمل کا ایک الگ تصور رکھتی ہے، پھر اس تصور کی بنیاد ہوتی ہے۔ انسانی تقدیر اور زمان و مکان کے اس تصور پر، جو کسی قوم کا مابہ الامتیاز ہوتا ہے، چونکہ یہ اقدار محض نظریاتی حیثیت نہیں رکھتیں، بلکہ قوم کے پورے تجربے سے پیدا ہوتی ہیں، اس لئے

اشپنگر کے نزدیک ایک تہذیب دوسری تہذیب کی اقدار اپنا ہی نہیں سکتی، اور نہ ان اقدار کے ذریعے وجود میں آنے والے فنون کو سمجھ سکتی ہے۔ مغربی تہذیب کے مختلف ادوار میں لوگ یونانی ڈراما کے اصولوں کے مطابق کوشش کرتے رہے ہیں۔ لیکن اشپنگر کے خیال میں یونانی ڈراما اور مغربی ڈراما کے درمیان سرت ایک چیز مشترک ہے — لفظ ”ڈراما“ اس نظریے کی رو سے موفوکلینز اور شکسپیر کے ڈرامے پڑھنے کے طریقے بالکل مختلف ہوں گے۔ مثلاً، شکسپیر کے کرداروں کی شخصیت ہمارے سامنے تشکیل پاتی ہے، اور ان کی خرابی کی صورت بھی اسی تعمیر میں مضمر ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف یونانیوں کے کردار بنے بنائے اور مکمل صورت میں ہمارے سامنے آتے ہیں، اور ان کی شکست خارجی ذرائع سے واقع ہوتی ہے۔ یعنی عمل کا مطلب ان دو قسم کے ڈراموں میں بالکل مختلف ہے۔ اب اگر ہم یہ معلوم کرنا چاہیں کہ یونان میں اور آئینز بچہ کے انگلستان میں ڈراما کیوں پیدا ہوا تو اس کی وجوہات بالکل مختلف ہوں گی، یعنی جس چیز کو ہم جلدی میں ڈراما کہہ دیتے ہیں۔ وہ ہر تہذیب میں مختلف قسم کا ہوگا اور اس کے وجود میں آنے کی اندرونی ضروریات بھی مختلف ہوں گی، اور عمل کا تصور بھی بالکل الگ ہوگا۔ غرض یونانی اور مغربی ڈراموں کی پیدائش اور نشوونما کی جو توجیہ عام طور سے کی جاتی ہے وہ معاصر اور اس کے فنون پر عاید نہیں ہو سکے گی۔

اشپنگر کے اس نظریے کی بنیاد اس عقیدے پر ہے کہ تہذیبی اثرات کوئی چیز نہیں۔ ہر تہذیب بذات خود ایک مکمل شخصیت رکھتی ہے جس کا دوسری تہذیبوں سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا۔ یہاں یہ اعتراض پیدا ہوتا ہے کہ اگر یہ بات ٹھیک ہے تو پھر اشپنگر نے دوسری تہذیبوں کو کیسے سمجھا اور ان کے متعلق کوئی رائے دینے کی جرأت کی؟ اس نظریے میں یہ بہت بڑی کمزوری ہے۔ اچھا، اب مختلف تہذیبوں کے فنون کے تقابلی مطالعے کو جھوڑیے صرف ایک معاشرے کے ڈرامائی فن کو دیکھئے کہ اس کے سمجھنے میں کیسی دشواریاں پیش آئی ہیں جن لوگوں نے مغربی ڈرامے کے متعلق سوچا ہے، ان میں سے بہت سوں کا خیال ہے کہ ڈراما قوت ارادی

کا کھیل ہے۔ جب تک یہ عنصر برسرِ کار نہ آئے ڈراما پیدا نہیں ہوتا۔ خصوصاً ٹریجیڈی ڈی۔ ایچ۔
 لارنس نے کہا ہے کہ اگر ٹریجیڈی کا ہیرو پوری کائنات کی طاقتوں کے خلاف جدوجہد میں مسرت
 نظر نہ آئے تو اس کی حالت یہ ہوتی ہے کہ جیسے کوئی مینڈک گاڑی کے نیچے آکر پس جائے۔ میں
 مانتا ہوں کہ مرن شیکسپیر کی ٹریجیڈی ہی نہیں بلکہ یونانی ٹریجیڈی کو بھی کھینچ کھا پنچ کے اس
 طرح پڑھا جاسکتا ہے۔ اس کے برخلاف دلسن ناٹ اور بعض دوسرے لوگوں کی رائے ہے
 کہ قوتِ ارادی کے تصور کے ذریعے ٹریجیڈی کو سمجھا ہی نہیں جاسکتا اور یہ بات انھوں نے
 شیکسپیر کے سلسلے میں کہی ہے۔ یعنی ایک ہی ڈراما کو دو اتنے مختلف طریقوں سے پڑھا جاسکتا
 ہے کہ زمین اور آسمان کا فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ نقادوں سے قطع نظر، آج کل کے بعض بڑے
 ڈراما نگاروں کو لیجئے کوکٹونے تو اپنے "ای ڈیلیس" والے ڈرامے میں کائنات کے نظام ہی کو
 مشین سے تشبیہ دی ہے۔ جس کے اندر آکے آدی پتا ہی چلا جاتا ہے۔ "آئی کے ایمٹی گنی"
 میں تو یہ بات اور واضح ہو گئی ہے۔ یہاں کوکٹونے شروع ہی میں کہہ دیا ہے کہ اگر تھا "نام ایمٹی
 گنی" ہے تو پھر تم کوشش کے باوجود ٹریجیڈی سے نہیں بچ سکتیں۔ اس ساری بحث کا مقصد
 یہ ہے کہ جتنے جھگڑے ڈرامے پر غور کرتے ہوئے پیدا ہوتے ہیں، اتنے شاید کسی بھی صنف کے
 معاملے میں پیدا نہیں ہوتے۔ حالانکہ اس موضوع پر لوگ افلاطون کے وقت سے لکھتے چلے آ رہے
 ہیں۔ اب یہ دیکھئے ناکہ آخر کسی معاشرے میں ڈراما کی پیدائش کا کیا معیار مقرر کریں؟ کیا ڈراما
 اس وقت وجود میں آتا ہے جب معاشرہ انسان کی قوتِ ارادی پر یقین رکھتا ہو یا اس وقت
 کہ جب یہ عقیدہ ترک کر دیا گیا ہو۔؟

اچھا، اب ایک سوال سامنے آتا ہے۔ ڈراما اور مذہبی عقائد کا آپس میں کیا تعلق ہے؟
 ایک خیال یہ ہے کہ ڈرامے کے لئے عیسوی معاشرے سے بہتر ماحول ہو ہی نہیں سکتا۔ کیونکہ عیسائی
 کا سب سے بڑا فرض ہے اندرونی اور بیرونی ترغیبات سے لڑنا، اپنے آپ کو ابتدائی گناہ کے
 اثرات سے پاک کرنا، اور اپنی نجات کی دھن میں لگے رہنا۔ اس لئے چیسٹر ٹرن تو کہتا ہے کہ بچے عیسائی

کی پوری زندگی ہی ایک ڈراما ہوتی ہے، اس کے مقابلہ میں دوسرا خیال یہ ہے کہ عیسوی معاشرہ ٹریجیڈی پیدا کر رہی نہیں سکتا۔ کیونکہ عیسوی عقیدے کے مطابق نجات کا انحصار ہے خدا کی مرضی پر، وہ اپنی رحمت سے جسے چاہے معاف کر سکتا ہے اس لئے انسان کی زندگی میں ٹریجیڈی کا تصور کرنا تک گناہ ٹھہرتا ہے۔ آندریے تریڈکٹے ہیں کہ عیسائی کے لئے تو اصلی ڈراما مرنے کے بعد شروع ہوتا۔ زمین کی زندگی سے عیسائیوں کو اتنی شدید لہسی ہی نہیں جو وہ اس کے بارے میں ڈراما تخلیق کر سکیں۔ اس لئے عیسوی ڈراما لکھنے کی کوشش شرمندہ تعبیر ہو ہی نہیں سکتی۔ اس ناکامی کی مثال تریڈکٹے کے نزدیک کلوویل کے ڈرامے ہیں۔ تریڈکٹے نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ توحید پرست معاشرہ ڈرامائی جذبات سے بیگانہ ہوتا ہے۔ کیونکہ وہ جبلتوں کی زنجارنگی کو قبول نہیں کرتا۔ ڈرامے کے لئے تو یوتان کی سرزمین موزوں تھی، جہاں ہر جبلت کے لئے ایک دیوتا مقرر تھا۔ انھیں جبلتوں کے بے لاگ تصادم سے ڈرامائی جذبات پیدا ہوتے تھے۔ تریڈکٹے نے دوسرا معیار یہ قائم کیا ہے کہ ڈراما اس معاشرے میں ترقی پاتا ہے۔ جہاں انسان دیوتا بن سکے، اور دیوتا انسان۔ یہ چیز عیسوی معاشرے میں ناممکن ہے۔ لہذا عیسوی مذہب کی ترقی اور ڈرامائی فن کا زوال لازم و ملزوم چیزیں ہیں۔ مذہب اور ڈرامے کے تعلق پر یہ دو قسم کے خیالات میں نے آپ کے سامنے پیش کر دیے۔ میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ یہ نظریات ہمارے معاشرے پر بھی ضرور عاید ہوں گے۔ میں تو صرف اتنا بتانا چاہتا ہوں کہ ڈرامائی فن کی بحث کتنی مشکل چیز ہے، اور یہاں ابتدائی معیار قائم کرنا بھی کتنا دشوار ہے۔ اب اصل مسئلے کی طرف آئیے۔ ہمارے یہاں ڈراما کیوں نہیں ہے؟ اس سوال کا جواب بعض لوگ تو یہ دیتے ہیں کہ ہر فنل چند فنون سے اندرونی مناسبت رکھتی ہے، سامی نسلیں اور ان سے متاثر ہونے والی تہذیبیں ڈرامے کے فن سے بیگانہ ہیں، پورے سامی ادب میں صرف ”غزل الغزلات“ ایک ایسی چیز ہے جو ڈراما سے کچھ مشابہت رکھتی ہے، پتہ نہیں یہ جواب صحیح ہے یا غلط، بہر حال اس بحث میں بعض ایسے جھگڑے پیش آتے ہیں کہ ان میں

الغضا نہیں چاہتا۔ اس لئے میں تو صرف اتنی بات پر غور کروں گا کہ ہمارے موجودہ ادب میں ڈراما ترقی کیوں نہیں کر سکا۔

اب تک میں نے پورا زور اس بات پر صرف کیا ہے کہ اس بحث میں بنیادی معیار قائم کرنا مشکل کام ہے۔ لیکن کسی نہ کسی معیار کے بغیر بحث آگے چل بھی نہیں سکتی۔ اٹیننگر کے جیسے مابعد الطبیعیاتی یا تجربی معیار تو میں فی الحال قبول نہیں کروں گا۔ کیونکہ انھیں رد کرنا بھی اتنا ہی آسان ہے۔ میں تو کوئی ایسا معیار چاہتا ہوں جو ہر قسم کی تہذیبوں اور اقدار پر عائد ہو سکے۔ وقت، عمل، انسانی تقدیر کے تصورات تو ہر تہذیب میں مختلف ہو سکتے ہیں۔ لیکن جو چیز سب میں مشترک ہے وہ ہے ایک سرزد ہاتھ، دوپیر۔ یعنی جسم اور جسمانی عوامل سے پیدا ہونے والے ذہنی عوامل اس لئے میرا بنیادی معیار تو نفسیاتی ہو گا۔ اتنی بات تو بھی نظریہ ساز مانتے ہیں کہ ڈراما عمل کی تصویر کشی ہے۔ عمل کا تصور ہر تہذیب میں جدا گانہ ہوتا ہے تو ہونے دیجئے۔ ایک عمل ہر معاشرے کے افراد میں ملے گا۔ جس کی تین شکلیں ہیں۔ (۱) جسم کے اندر اور گون کی حرکت (۲) جسم کے اندر سے باہر فضا کی طرف "ادر گون" کا بہاؤ (۳) فضا میں سے جسم کے اندر "ادر گون" کا آنا۔ یہ ہمارے جسم کا بنیادی عمل ہے، اور انسانی شعور کا کام ہے۔ اس عمل کی آگاہی حاصل کرنا۔ فلسفی لوگ اس چیز کو خود آگاہی، کائنات کا شعور یا عرفان وغیرہ کہتے ہیں۔ رانگ کے نزدیک انسانی زندگی کا سب سے بڑا اور سب سے بنیادی ڈراما یہی ہے۔ ڈراما وہی فرد یا معاشرہ تخلیق کر سکتا ہے، جو اپنے اندر اس عمل کو محسوس کرنے کی ہمت رکھتا ہو۔

یہی ہمت ہمارے آجکل کے ادب میں نظر نہیں آتی۔ کبھی تو ہمارے ادب سیاسی نظریات کے پیچھے چھپتے ہیں، کبھی جذبات پرستی کے پیچھے، کبھی ادبی نظریات کے پیچھے۔ یوں تو ہمارے نقاد کہتے ہیں کہ سلاطین کے بعد ہمارے ادب میں صابن گوئی نے فروغ پایا۔ اور ادیبوں نے نشترے کو سماج کے پھوڑوں کو چیرا۔ لیکن اپنے آپ سے اور اپنے معاشرے سے آگاہی حاصل کرنے کی یہ کوشش کبھی اتنی گہرائی حاصل نہیں کر سکی کہ دو چار عوامل سے زیادہ اس کی گرفت میں آسکیں۔

پھر ہمارے ادیبوں نے کیا ہو رہا ہے اور کیسے ہو رہا ہے کو پوری طرح سمجھے بغیر کیوں ہو رہا ہے کی فکر شروع کر دی۔ یہاں سیاسی نظریوں اور خصوصاً سیاسی لوگوں نے انھیں سہارا دیا اور بعد میں تو بالکل ہی اپنے قبضے میں کر لیا۔ ادیبوں کا کام تھا آگاہی حاصل کرنا، اس کے بجائے انھوں نے دوسروں کے کام اپنے ذمے لے لئے۔ چار پانچ سال سے سیاست بازی کے بجائے جذبات پرستی کا زور ہوا ہے۔ اس کا مطلب بھی یہی ہے کہ اپنے جذبات کو دیکھے اور کچھ بغیر انھیں کوئی مردجہ اور مقبول نام دے دیا جائے۔ یہ تو آگاہی کے فریضے سے اور بھی بڑا قرار ہے۔ اسی طرح ادبی نظریات بھی بعض لوگوں کے کام آ رہے ہیں۔ ادبی نظریات کی ضرورت تو اس وقت پیش آتی ہے جب آپ کو اپنے تجربے کی آگاہی حاصل ہو اور آپ اس آگاہی کو خارجی شکل دینا چاہتے ہوں۔ اس کے بغیر ادبی نظریات آگاہی سے بچنے کا ایک بہانہ بن جاتے ہیں۔

بعض صورتوں میں ادیب کے لئے ادبی نظریات سیاست سے بھی زیادہ مہلک ثابت ہوتے ہیں، اور ادیب سے بھاگنے کا سب سے اچھا طریقہ خود ادب ہوتا ہے۔ ہمارے یہاں یہ بھی ہو رہا ہے۔ جب ہمارے افسانے تک میں خود آگاہی کا اتنا فقدان ہو تو پھر ڈرامہ کہاں سے آئے؟ جب ہم اپنے اندر اور اپنے معاشرے کے اندر جہلتوں کی باہمی لڑائی اور سماجی اقدار سے ان کے تصادم کو دیکھتے اور سمجھنے کی ہمت ہی نہ رکھتے ہوں تو ڈراما تو بہت دور کی بات ہے، سچی غنائی شاعری تک نہیں۔ اگر ہمارے ادب میں ڈراما نظر نہیں آتا تو اس میں تخلیقی صلاحیت کی کمی یا زیادتی کا سوال نہیں۔ یہ ہمارے ادیبوں کی شخصیت کی کمزوری ہے۔ اگر یہ صنف ہمارے ادب میں نہ ہوتی تو کبھی کوئی بات نہ کہتی۔ ہمارے یہاں تو ڈرامائی احساس ہی نہیں ملتا ڈرامے کو اسٹیج کی غیر موجودگی نے نہیں مارا، ہم خود اپنی رستی کو ایک اسٹیج سمجھنے کی ہمت نہیں رکھتے۔ ہماری پبلک اس فن سے بے نیاز ہو، یا نہ ہو، ہم خود اپنے آپ سے گھبراتے ہیں۔

ثرید نے کہا ہے کہ ڈراما پیدا کرنے کے لئے معاشرے میں یہ احساس ہونا چاہئے کہ انسان دیوتا بن سکتا ہے۔ اس فقرے میں نفسیاتی حقیقت یہ ہے کہ جسم کے اندر اور گون کی رفتار بدلنے کے ساتھ آدمی کی شخصیت میں تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں۔ یہ قوت اندر سے آدمی کو بدلنے، کچھ اور بننے پر مجبور کرتی رہتی ہے۔ یہ ڈرامائی عمل ہر وقت جاری رہتا ہے اور اسی کے ذریعے آدمی کی شخصیت نشوونما

پائی ہے۔ ہمارے ادب میں آدمی کی قلبِ مابہیت کا تو ذکر ہی کیا، تبدیلی کا احساس بھی عام طور سے نہیں ملتا۔ ہمارے افسانے یہ تو بتا دیتے ہیں کہ آدمی کیسے ہے۔ لیکن یہ کبھی نہیں کہتے کہ وہ کیا بن رہا ہے۔ ”فنتے“ کا احساس تو ہمارے ادیبوں کو حاصل ہی نہیں۔

غالباً اسی وجہ سے ہمارے یہاں افسانہ اتنا مقبول ہے اور ناول کیاب ہے کیونکہ چھوٹے سے چھوٹے ناول میں بھی کرداروں کے اندر کسی کسی قسم کی تبدیلی تو دکھائی ہی پڑتی ہے۔ پھر ڈرامے کا تو معاہدہ ہی ادب ہے یہاں تو ایک لمحہ کے اندر تبدیلیاں ہیرو پر ٹوٹ پڑتی ہیں اور وہ چشمِ زدن میں کچھ سے کچھ بن جاتا ہے۔ ایسے لمحوں سے دوچار ہونے کی طاقت ہمارے ادیبوں میں نہیں۔ وہ تو قناعت پسند واقع ہوئے ہیں۔ جو کچھ ہیں وہی رہنا چاہتے ہیں۔ اپنی شخصیت کے انجماد ہی میں مگن ہیں بلکہ اسی انجماد سے لذت حاصل کرتے ہیں۔ نہ دیتا بننے کی ہمت رکھتے ہیں نہ جانور بننے کی۔ ایسے لوگ انسان بھی نہیں بنتے۔ اُردو کے ادیب البتہ بنے رہ سکتے ہیں۔ مگر ڈراما تو ہے تبدیلی کا مطالعہ۔ جو لوگ تبدیلی کا خواب تک نہ دیکھ سکیں وہ ڈراما کیسے لکھ سکتے ہیں؟ بس یہ شکایت کر سکتے ہیں کہ ہمارے یہاں اسٹیج نہیں اور نہ یہاں بھی دوچار شیکسپیر ہوتے۔۔۔ حالانکہ شیکسپیر وہ بتلے جسے ہر ذرہ ایک ڈرامے کا، میر و نظر آئے۔

پھر ہمارے افسانہ نگاروں یا شاعروں، افسردگی کو ادب سمجھتے ہیں، افساد لکھیں یا نظم اپنے اضمحلال کی چسکیاں لیتے ہیں۔ اس اضمحلال کے نیچے جو ہولناک جنگ ہو رہی ہے اسے دیکھنے کی تاب نہیں رکھتے۔ افسردگی کے شیرے میں اس بُری طرح پھنسے ہیں کہ اس سے باہر نکل کے اپنی کیفیت کا جائزہ نہیں لے سکتے۔ اپنی جذباتی حالت سے اتنی علیحدگی بھی میسر نہ ہو تو ڈرامائی احساس بھی کہاں سے آئے؟ یہ تو اسی آدمی کے لبس کی بات ہے جو اپنی آویزش کو کبھی کبھی اس طرح دیکھ سکے جیسے لڑکے سڑک پر کتوں کی لڑائی دیکھا کرتے ہیں۔ بے تعلقی بذاتِ خود اپنے میں ایک ڈرامائی کشمکش رکھتی ہے۔ لیکن ہمارے ادیبوں کو ہر قسم کی کشمکش گراں گزرتی ہے، وہ تو اپنی ایک ادبی جنت میں رہتے ہیں اور جنت میں کوئی ڈراما نہیں ہوتا۔

بھلا مانس غزل گو

رُسن کو عمر بھر یہ ثابت کرنے کی دُھن رہی کہ اچھا فن پیدا کرنے کے لئے آدمی کو پرہیزگار اور پاکیزہ ہونا چاہئے لیکن جب وہ بڑے بڑے فن کاروں کی زندگی پر نظر ڈالتا تو پتہ چلتا کہ سب کے سب آشفتمزاج اور آوارہ طبیعت رہے۔ آندرے ژید نے تو خیر صاف ہی کہہ دیا کہ نیک جذبات سے بُرا ادب پیدا ہوتا ہے۔ اپنے اردو شاعروں ہی کو دیکھ لیجئے۔ ہر آدمی کی کوئی کل ٹیڑھی ضرور نکالے گی۔ بس ایک حالی ہیں جو ہر طرح دُھلے دُھلائے نظر آتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود انھوں نے بڑی شاعری نہ ہی تو اچھی شاعری تو کی ہے۔ صرت ”مسدس حالی“ اور ”مناجات بیوہ“ والی شاعری نہیں بلکہ غزل میں بھی غالب، مومن اور شفیقتہ سے عقیدت کے باوجود انھوں نے ایک الگ لب و لہجہ، ایک علیحدہ طرز احساس پیدا کر کے دکھایا ہے۔ تو کیا پھر ہم یہ سمجھیں کہ خالی زہد و اتقا کے ذریعہ بھی اچھا ادب پیدا ہو سکتا ہے؟ لیکن حالی کی غزل ان کی ذاتی زندگی اور ”مسدس“ کے باوجود سوا عظیم حسنہ سے خالی ہے۔ اگر یہ رندی کی شاعری نہیں تو پرہیزگاری کی شاعری بھی نہیں ہے۔ تو کیا اس کا مطلب یہ نکلے گا کہ ہاتھی کے دانت کھانے کے اور تھے، دکھانے کے اور؟ لیکن اگر ایسا تھا بھی تو یہ کوئی انوکھی بات نہیں۔ ہر آدمی کم و بیش ایسا ہوتا ہے۔ حالی ہیں اتنی راست بازی اور صاف گوئی تو تھی کہ وہ بار بار اپنی ریاکاری کا اقرار کرتے ہیں یہ

منہ نہ دکھیں دوست پھر میرا اگر جانیں کہ میں
 اُن سے کیا کہتا رہا اور آپ کیا کرتا رہا
 ایک دو نہیں حالی نے تو بیسیوں شعرا سی مضمون کہے ہیں۔ اپنی ریاکاری کا احساس
 انہیں ہر وقت ستاتا ہے اور اس کا متواتر اعتراف ان کے لئے ایک اندرونی مجبوری بن گیا ہے۔
 یہ احساس ان پر اس بُری طرح مسلط ہے کہ معلوم ہوتا ہے کہ ریاکاری کا اعتراف دل کا بوجھ ہلکا
 کرنے اور عزت نفس برقرار رکھنے کے کام آتا ہے۔ ترقی پسند نقاد کہتے ہیں کہ یہ انخطاط پذیر راج
 کی قدروں پر چوڑا ہے۔ مثلاً

آج جیسوں سے رہیں سارے نمازی ہشیار
 اک بزرگ آتے ہیں مسجد میں خضر کی صورت

ممکن ہے یہ بھی ”ادب برائے زندگی“ کا ایک منظر ہو۔ لیکن اگر کسی آدمی میں اپنی یا اوروں
 کی ریاکاری کا احساس اتنا شدید ہو جائے تو ہم اس کے نفسیاتی عمل کو کسی طرح بھی نظر انداز نہیں
 کر سکتے۔ بلکہ حاکی کی غزل کے مخصوص لب و لہجے، اس کی کھٹک، جھجھن اور کسک کو سمجھنا ہو تو
 اس کا سراغ اسی ریاکاری کے احساس میں یا اپنے اد پر شک میں ملے گا۔ ظاہری لادرباطی شخصیت
 کا فرق اور اختلاف تو ہر شخص میں موجود ہو گا۔ مگر عام آدمی بڑی آسانی سے اپنی شخصیت کے دو ٹوکے
 کر لیتے ہیں۔ یہ دورنگی انہیں کبھی نہیں کھٹکتی بلکہ مادی طاقت حاصل کرنے کے لئے وہ اسے ضروری
 سمجھتے ہیں اور اس سے چشم پوشی بھی کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن خود آگاہی اور اپنی شخصیت کے سائے
 عناصر کو ایک مرکز پر لانا تو فن کار کا لازمی فریضہ ہے۔ اسی لئے فن کار کے اندر وہ کھینچا تانی پیدا
 ہوتی ہے جس کا عام آدمی کو تجربہ نہیں ہوتا۔ یا اتنا شدید تجربہ نہیں ہونے پاتا۔ ادب نہ تو خالی
 زہد و تقویٰ سے پیدا ہوتا ہے نہ خالی فسق و فجور سے۔ ان دونوں کی جنگ فن کار کے لئے مفید ہوتی
 ہے۔ خود آندرے ژید کی تخلیقات نیک و بد، واعظ و زند کی کش مکش سے نکلی ہیں۔ اسی کشمکش
 نے حالی سے غزل کہاوائی۔ حالی کی شاعری کا بے سیر پاتا ہے تو اسی اندرونی آویزش کا مطالعہ کرنا

پڑے گا اور یہ بھی دیکھنا پڑے گا کہ اُن کے اندر جو کشمکش جاری ہے وہ میرا غالب کی باطنی کشمکش سے کس طرح مختلف ہے۔

شاعری کی بحث سے پہلے مجھے تھوڑی سی نفسیات بگھار لینے دیجئے۔ یہ تو عام طور سے بھی شاعروں کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ ان حضرت کے لائوسور میں EGO اور EROS یا REALITY PRINCIPLE اور LIBIDO کی لڑائی ہو رہی ہے۔ لیکن ادب کے طالب علموں کی حیثیت سے محض اتنی بات ہمارے لئے اطمینان بخش نہیں ہو سکتی، کیونکہ پھر تو ایک شاعر اور دوسرے شاعر میں کوئی فرق نہیں رہتا۔ دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ شاعر اس REALITY PRINCIPLE کو کیا سمجھتا تھا۔ مثلاً :- قاتل کو خارجی حقیقت 'زندگی' دوسرے یہاں تک کہ محبوب بھی سب کھلتے تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ اپنی حقیقت خود بن جائیں۔ چنانچہ ان کی کشمکش سراسر داخلی ہے۔ عشق اور انا کے درمیان تیر کا معاملہ یہ ہے کہ گواکھیں عشق میں ناکامی چند سماجی تعصبات کی وجہ سے ہوئی۔ لیکن وہ ان اقدار سے نبرد آزما نہیں ہیں۔ ایک طرف تو وہ اپنے عشق کو دیکھتے ہیں، دوسری طرف انسانی زندگی اور انسانی ہستی کی مجبوریوں، لاچار یوں کو۔

مگر کادی ناکامی دنیا ہے آخر نہیں آئے گردہ تو کچھ کام ہوگا

"دنیا" تیر کا REALITY PRINCIPLE ہے مگر اس کے معنی محبوب کے رشتہ دار

اور ان کے تعصبات نہیں ہیں۔ بلکہ انسانی زندگی کے بنیادی حقائق۔ اگر ہم اس "دنیا" کے صحیح معنی سمجھ لیں تو کہہ سکتے ہیں کہ تیر کے یہاں دنیا اور عشق ایک دوسرے سے دست دگریاں ہیں۔ حالی کے یہاں لڑائی ہے عشق اور دنیا داری کی ساسے عقل اور عشق کی جنگ بھی کہہ سکتے ہیں۔ یا یونگ کی اصطلاح میں EROS اور LOGOS کی آویزش۔ مگر یونگ کی اصطلاحیں اتنی دوست رکھتی ہیں کہ ان کی مدد سے ہم حالی کی طبیعت کے عناصر کی صحیح تعریف نہیں کر سکتے۔ اس سے بہتر توجیہ، تو اسٹیکل کی اصطلاحوں کے ذریعہ ہوگی۔ یعنی حالی کے اندر تیر ہے :-

CULTURE EGO اور DRIVE EGO کے درمیان، یعنی اُن کے عشق کو جو

چیز رکنا اور دباتا چاہتی ہے، وہ تیسروں کی دنیا نہیں ہے۔ بلکہ چند سماجی اقدار اور اقدار بھی وہ جو شریف لوگ اپنے بچوں پر عائد کرتے ہیں۔ مثلاً دہنے ہاتھ سے کھانا کھاؤ، گریبان بند رکھو، گالی نہ دو، تنگ دُراؤ، وغیرہ۔ حالی کی شخصیت کا ایک حصہ تو ان اقدار کو مانتا ہے۔ دوسرا حصہ اُن سے باغی ہے۔ ایک حصہ عشق کو قبول کرتا ہے۔ عقل کو رد کرتا ہے، دوسرا حصہ عقل کو قبول کرتا ہے اور عشق کو رد کرتا ہے۔ یہی کھینچا تانی۔ حالی کے تذبذب اور شک کا سرچشمہ ہے اور یہیں سے وہ ریاکاری کا احساس نکلا ہے۔ اس اندرونی آویزش نے انھیں شاعر بنایا، اور چونکہ یہ دونوں حریف ایک دوسرے میں پیوست نہیں ہو سکے، اس لئے دو دِلے پن نے حالی کی شاعری میں شدت اور عظمت نہیں آنے دی۔ عام آدمیوں سے وہ اس بات میں بہتر تھے۔ کہ انھیں اس دورِ رخِ پن کا احساس تھا۔ مگر وہ بڑے شاعروں کے برابر اس وجہ سے نہ پہنچ سکے۔ کہ یہ حقیقت سمجھ لینے کے بعد ان کے اندر سبجان اور تلاطم نہیں بلکہ ندامت پیدا ہوئی۔

اب حالی کے یہ دونوں رُخ دیکھئے، جہاں تک عشق کو قبول کرنے اور اپنی ہستی کو اُس کے سپرد کر دینے کا تعلق ہے۔ یہ صلاحیت اُن میں غالب سے کہیں زیادہ تھی۔ غالب کے یہاں سپردگی کا انداز دو ایک جگہ ہی پیدا ہوا ہے۔ لیکن وہ انداز کچھ ایسا ہے، جیسے کوئی نئے میں دُھت ہو کے خود کشی کرتا ہو۔ یعنی سرشاری کے لمحوں میں تو غالب اپنی خود پرستی بھول سکتے ہیں ورنہ نہیں، اور وہ بھی اُس وقت جب اپنے انا کے گھٹن اور بھینچاؤ سے تنگ آگئے ہوں اور ہرچہ بادا باد کہہ کے کود پڑے ہوں۔

پھر وضع احتیاط سے گھٹنے لگا ہے دم
برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کٹے ہوئے
دل پھر طواف کوئے ملامت کو جائے ہے
پسندار کا صم کدہ ویراں کئے ہوئے
پھر جی میں ہے کہ درد پہ کسی کے پڑے رہیں
سر زیر بار منت درباں کئے ہوئے
لیکن اس کے برخلاف حالی محبوب کی سچی ضرورت محسوس کرتے ہیں، اپنے پندار کا لحاظ
کئے بغیر اس ضرورت کا اعتراف کرتے ہیں۔

کیوں بڑھاتے ہوا اختلاط بہت ہم کو طاقات نہیں جدائی کی
 قلق اور دل میں سوا ہو گیا دلاسا تمہارا بلا ہو گیا
 محبت اور محبوب کی ہستی ان کے لئے ایک ایسا لازمی انسانی تعلق ہے جس کی
 بدولت خود اپنی ہستی اور زندگی کی شکل و صورت ہی بدل جاتی ہے۔ بلکہ اپنی ہستی کا تعین
 ہی ایسے انسانی تعلقات کے ذریعہ ہوتا ہے۔

گھر ہے وحشت خیز اور بستی اُجاڑ ہو گئی اک اک گھڑی تجھ بن اُجاڑ
 اس کے جاتے ہی یہ کیا ہو گئی گھر کی صورت نہ وہ دیوار کی صورت ہے نہ در کی صورت
 جی رکاوٹ سے جوان کی کبھی رک جاتا ہے اک لگاؤ میں ادھر سے وہ ادھر کرتے ہیں
 وقت رخصت تھا سخت حالی پر ہم بھی بیٹھے تھے جب وہ جانے لگے
 محبوب کی محبت اور خلوص کا اقرار۔ محبوب کا احترام، محبوب کی پاکیزگی کا احساس
 محبت اور محبوب میں اپنے آپ کو جذب کر دینے کی صلاحیت — یہ ایسی چیزیں ہیں جن سے
 غالب کی طبیعت کو لگاؤ نہیں، مگر حاکمی کے مزاج میں رچی ہوئی ہیں۔

تقاضائے محبت ہے وگرنہ مجھے ادر جھوٹ کا تم پر گماں ہو
 پردے بہت سے وصل کی شب درمیاں رہے شکوے وہ سب سنا کئے اور مہرباں رہے
 جی ڈھونڈتا ہے بزم طرب میں اکھیں مگر وہ آئے انجن میں تو پھر انجن کہاں
 بلکہ حاکمی نے تو ایک ہلکی سی کوشش یہ بھی کی تھی کہ عشق کو عام انسانی تعلقات کا
 ایک حصہ بنالیں — وہی کوشش جو میر کے یہاں اتنی عظمت کے ساتھ نظر آتی ہے مثلاً
 اغماض چلتے وقت مرثیہ سے دور تھا دورو کے ہم کو اور رُ لانا ضرور تھا
 لیکن اس میں وہ بیروالی شاید کش مکش نہیں آنے پائی، جس میں انسانی رشتوں کے
 تقاضے کا خیال بھی ہو اور انسانوں کے درمیان جو ناقابل عبور خلیج ہوتی ہے اس کا احساس بھی
 ہم فیروں سے بے ادائی کیا آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

دوستو دل نہ لگانا نہ لگانا ہرگز دیکھنا شیر سے آنکھیں نہ لڑانا ہرگز
 اُن کے لئے عشق ایک لپکے ہے ایک ترغیب ہے ایک عیب ہے جس سے بچ کے
 رہنا ہی اچھا۔ لیکن جیب وہ ماں باپ کی تربیت کو بھلا کر عشق کر بیٹھتے ہیں تو انھیں خود
 اپنے اوپر تعجب ہوتا ہے۔

ذوق سب جاتے رہے جز ذوق درد اک یہ لپکا دیکھنے کب جائے گا

اک دسترس سے تیری حاکی بچا ہوا تھا اُس کے بھی دل پہ آخر چرکا لگا کے چھوڑا

بہت کام لینے تھے جس دل سے ہم کو وہ صرف تمنا ہوا چاہتا ہے

حاکی زار کو کہتے ہیں کہ ہے شاہد باز یہ تو آثار کچھ اس مرد مسلمان میں نہیں

ٹپکتا ہے اشعار حاکی سے حال کہیں سادہ دل مبتلا ہو گیا
 تکلیفیں تو میر نے عشق کے ہاتھوں کہیں زیادہ اٹھائی ہوں گی، لیکن عشق اُن کے لئے
 کبھی حاکت یا سادہ دلی یا فراموش کاری نہیں بنا۔

لا علاجی ہے جو رہتی ہے مجھے آوارگی

کبجے کیا میر صاحب بندگی بیچارگی

اُن کا سوال بالکل دوسری قسم کا ہوتا ہے۔

کیوں میر جی تمہیں کچھ بیماری ہو گئی ہے؟

اس کے برخلاف حاکی صاحب تو عشق کر بیٹھنے کے بعد بھی یہ کہتے رہتے ہیں کہ مجھ کو خود

اپنی ذات سے ایسا لگا نہ تھا۔ یا پھر اپنے آپ کو ڈرانے دھمکانے لگتے ہیں یا سہنے لگتے ہیں یا کھسکے

کی فکر میں لگ جاتے ہیں اُس وقت محبوب بھی ان کی نظر میں کچھ اور بن جاتا ہے ۔

ابھی جانا نہیں حالی نے کہ کیا چیز ہیں وہ

حضرت اس لطف کا پائیں گے مزہ یاد رہے

(ذرا "لطف" کا لفظ دیکھئے۔ جیسے گھر والوں نے نظر بچا کے سگریٹ پینی شروع کر دی ہو)

سخت مشکل تھا شیوہ تسلیم ہسم بھی آخر کو جی چرانے لگے

پھر عشق سے وہ ایک اس درجہ سے بھی گھبراتے ہیں کہ اس میں بڑکے آدمی بدنام ہو جاتا

ہے ، اور انھیں پارسائی کی شرم اور اپنا بھرم قائم رکھنے کی بڑی فکر ہے۔ رسمی طور پر رسوائی کے

مضامین ہر شاعر کے یہاں آ جاتے ہیں ، مگر حالی کی اندرونی کش کش کو اس مضمون سے خاص

مناسبت ہے۔ وہ عشق کی زقار کا اندازہ اسی پیمانے سے لگاتے ہیں۔

رنج اور رنج بھی تنہائی کا وقت پہنچا مری رسوائی کا

ہوں گے حالی سے بہت آوارہ گھر ابھی دور ہے رسوائی کا

نہ ملا کوئی غنارتِ ایماں رہ گئی شرم پارسائی کی

اب حالی کے اندر مفاہمت کی خواہش پیدا ہوتی ہے۔ نہ عشق دہانے سے دبتا ہے۔ نہ

دنیا داری چھوڑی جاتی ہے۔ اُن کا مسئلہ یوں بیان ہوا ہے۔

آنے لگا جب اُن کی محبت میں کچھ مزہ

کہتے ہیں لوگ جان کا اس میں زیاں ہے اب

اس میں ایک بات تو یہ قابل غور ہے کہ اگر ہمارا بس چلے تو جان تک دے دیں۔ مگر

اس کو کیا کیا جائے کہ لوگ کہتے ہیں "رے عائدہ سے حالی کا عشق ڈرتا ہے۔ دوسری بات یہ "اب" والی

شرط ہے۔ یعنی جب تک عشق نقصان دہ نہ بنے ، اس وقت تک تو کچھ ہرج نہیں ، مگر بات جب

ذرا بڑھ جائے تو پھر افسوس ہوتا ہے کہ حد کے اندر کیوں نہ رہے۔ حالی کی میانہ روی

کرنے کی البتہ اجازت انھیں دے دی تھی کہ جوانی میں بھٹک جانا تو فطری بات ہے مگر پھر سنبھل جانا چاہیے۔ یعنی ایک خاص زمانے میں تھوڑے بہت عشق کی چھٹی مل سکتی ہے۔ اب مائی کے اوپر ایک اور چیز مسلط ہو جاتی ہے — جوانی گذر جانے کا صدمہ اور بڑھاپے کا غم، یہ بھی جنس سے ڈرنے کا نتیجہ ہے مگر جوانی کی یاد میں بھی وہ تنومندی اور احساس تشکر نہیں جو جوانی سے بھرپور فائدہ اٹھالینے کے بعد ہونا چاہیے بلکہ احساس تناسف ہے کہ جوانی میں بھی ہم نے دل کی کیا حسرتیں نکالیں، اور اب تو خیر وہ زمانہ ہی گیا۔ ہوئے تم جوانی میں سیدھے نہ حالی مگر اب مری جان ہونا پڑے گا

گو جوانی میں تھی کج رائی بہت پر جوانی ہم کو یاد آتی بہت
حالی عشق کو کج رائی بھی سمجھتے ہیں، سایہ عشق بتاں سے بھاگتے بھی ہیں مگر پھر بھی
دل یا آسمان کے ہاتھوں پکڑے جاتے ہیں۔ اب انھیں ایک طرف تو جھینپ، شرم، احساس گناہ
ہوتا ہے، دوسری طرف ”باپ سے بغاوت کے خوشی ہوتی ہے۔ وہ اپنے عشق کو اپنے آپ سے بھی
چھپانا چاہتے ہیں اور اپنی دلاوری کا حال دوسروں کو بتانا یا جتاننا بھی چاہتے ہیں۔
ان کی شوخی، ہلکی سی مسکراہٹ، ان کا مخصوص مزاج اور ظرافت انھیں دور جحانات کی
حامل ہے۔ وہ ہنستے ہی اس طرح ہیں کہ جیسے کوئی سنجیدہ آدمی اتفاقاً مذاق کر بیٹھے اور پھر خود
بھی اس طفلانہ حرکت سے لطف لے اور ساتھ ہی سنجیدگی کا احترام کرنے والی اقدار سے بھی
چھیڑ خانی کرے۔

چور ہے دل میں کچھ نہ کچھ یا رو نیند پھر رات بھر نہیں آئی

جی اس کا کسی کام میں لگتا نہیں زہن ہار ظاہر ہے کہ حالی کو کوئی کام ہے درپیش
یہ مسکراہٹ اندرونی کشمکش سے فرار کا ایک ذریعہ ہے — اس میں بغاوت

اور شکست دونوں شامل ہیں۔ وہ ہمت کر کے اپنے عشق کا اعلان بھی کرتے ہیں اور شرم کے مارے لے چھپاتے بھی ہیں۔ اس میں اقرار بھی ہے اور انکار بھی۔ آدھی بات کہتے ہیں اور آدھی نہیں کہتے۔ انھیں لذت اس میں ملتی ہے کہ لوگوں کو چکمدے رہا ہوں۔

سب کچھ کہا مگر نہ کھلے رازداں سے ہسم

حالی کبھی اپنے آپ سے بھی پوری طرح سے نہیں کھلے۔ ان کی کوشش یہ رہی کہ سب سے نبھی رہے۔ انھوں نے اپنی ہستی کے متضاد عناصر کو ایک دوسرے میں گھلانے کی ہمت نہیں کی بلکہ دونوں سے تھوڑا تھوڑا تعلق برقرار رکھنا چاہا۔ عشق اور محبوب دونوں کے بارے میں مجموعی اعتبار سے ان کا رویہ یہ ہو گیا کہ

اچھا ہے یا بُرا ہے پر یار ہے ہمارا

جن لوگوں میں عشق اور محبوب پر جان دے دینے کا سلیقہ ہوتا ہے وہ محبوب سے بھی نہیں نبھاتے۔

منہ سے ہم اپنے بُرا تو نہیں کہتے کہ فراق دوست تیرا ہے مگر آدمی اچھا بھی نہیں یوں تو حالی کو بھی انسانی تعلقات کی پاکیزگی کا بڑا احترام ہے اور دوستی کی بڑی قدر ہے۔ ڈھارس ہی کچھ لے ہم قدر تو تم سے بندھ ہی ہے حالی کو کہیں راہ میں تم چھوڑ نہ جانا مگر حالی کے یہاں وہ میر والی بات نہیں آتی کہ میگانگی بھی تعلق کا پردہ بن جائے۔ قصہ یہ ہے کہ میر تو دوسروں سے بالکل الگ ہو گئے تھے۔ اب اُن کی جدوجہد یہ تھی کہ اپنے آپ کو پھر دوسروں میں ملایا جائے۔ حالی کبھی پوری طرح دوسروں سے الگ نہیں ہوئے۔ انھیں تو بس یہ ڈر ہے کہ کہیں الگ نہ ہو جاؤں۔ میر نے کھوکے دوبارہ پایا ہے۔ حالی نے کبھی کھویا ہی نہیں۔ نبھانے کی ضرورت انھیں کھونے کے ڈر کی وجہ سے ہی پیش آتی تھی۔ انسانوں کے درمیان جو زبردست خلیج حائل ہوتی ہے۔ میر کو اس کا زبردست تجربہ تھا۔ حالی ایسی انجان راہوں میں جانے ہی سے گھبراتے تھے۔ میر نے زبردست معرکہ آرائی کے بعد دنیا اور زندگی کو قبول کیا۔

حالی نے پیر لڑے ہی اطاعت قبول کر لی۔ میر نے زندگی کی ساری برائیوں کا مزہ چکھ لینے کے بعد اُسے بھینچ کر گلے لگا لیا۔ حالی نے سمجھداری سے کام لیا اور بھلائی برائی کا موازنہ ہی نہیں اٹھایا۔ ظاہری بے تعلقی کے باوجود میر کا اندرونی عمل فاعلی نوعیت کا تھا۔ قومی شاعری کے باوجود حالی میں اندرونی عمل کی ہمت ہی نہیں تھی۔ میر نے زندگی کو قبول کرتے ہوئے اپنے نظامِ اقدار یعنی عشق یا آوارگی کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ حالی نے مقدمہ شعرو شاعری لکھ مارا۔

حالی کی شخصیت میں جو اندرونی تضاد تھا اگر وہ اس سے آنکھیں چار کرنے کی جرأت پیدا کر لیتے تو ان کی شاعری کچھ اور بڑی ہوتی۔ لیکن اس جرأت سے جو درد پیدا ہوتا ہے اسے قبول کرنے کی طاقت حالی میں نہیں تھی۔ انھیں یہ تو خوب معلوم تھا کہ درد کیا چیز ہے۔

اک عمر چاہئے کہ گوارا ہو نیشِ عشق

رکھتی ہے آج لذتِ زخیم جگر کہاں

مگر غالباً اسی لئے وہ درد و کرب کو قبول کرنے اور اس کا مطالعہ کرنے سے ڈرتے تھے۔ اس قبولیت کے معنی یہ ہیں کہ آدمی کے اندر جو دو عناصر ایک دوسرے سے ٹکراتے رہے ہوں، ان دونوں کا پورا پورا اعتراف کرے اور دونوں کو جانچے، پرکھے۔ جیسا میر نے کیا۔ میر نے اس اندرونی تصادم کو سمجھوتے کے ذریعے ختم نہیں کیا، بلکہ جاری رہنے دیا، اسی ٹکراؤ سے وہ بجلی پیدا ہوئی، جسے ہم ان کی شاعری کہتے ہیں۔

یارانِ دیر و کعبہ دونوں بجا رہے ہیں

اب دیکھئے ہمارا جانا کدھر بنے ہے

لیکن حالی نے اپنی آسائش کے پیش نظر جھٹ سے فیصلہ کر لیا۔

جی میں ہے یوں رخصتے پیرِ مغان

نافلے پھر حرم کو جانے لگے

اگر وہ اکیلے حرم کو جاتے تو خیر پھر بھی کوئی بات ہوتی۔ مگر وہ قوافل کے ساتھ چلتے ہیں۔ کیونکہ انھیں اپنی پارسائی کی شرم رکھنی ہے۔ انھوں نے زندگی کو فاعلی حیثیت سے قبول نہیں کیا، بلکہ پیپ چاپ دم سادہ کے اس کے پیچھے چل پڑے۔ وہی آدمی جو درد و کرب کے مطالعے کی اہمیت رکھتا تھا۔ جیسی اس شعر میں نظر آتی ہے۔

پر دے بہت سے وصل کی شب درمیاں رہے

شکوہ وہ سب سنا کئے اور مہرباں رہے

درد سے ڈر کے لوگوں کو یہ سبق پڑھانے لگا کہ شاعری میں سماجی افادیت ہونی چاہئے۔

دراصل حالی نے اپنے آپ کو اپنی طبیعت کے متفاد عناصر کو مردانہ وار سمجھنے کی کوشش ہی نہیں کی۔ ان کے اندر ایسی نسائیت تھی جو افسردگی تو سہاڑ سکتی ہے مگر درد کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ عمل کا پیغام دینے کے باوجود وہ اندرونی عمل اور اپنے اوپر عمل کی طاقت نہیں رکھتے تھے۔ اسی لئے انھوں نے (انسانی زندگی سے نہیں) دنیا داری سے مفاہمت اختیار کر لی، اور قافلے کے ساتھ حرم کو چل دیئے، اور اپنی شاعری پیر مغاں کے پاس چھوڑ گئے۔

۱۹۵۳ء

مذہب دار شاعر

جرات پر مضمون لکھنے میں اس انداز سے بیٹھا ہوں جیسے امتحان میں پرچہ کرنا ہو،
 بلکہ اپنا امتحان لینے کے لئے ہی میں نے یہ مضمون چھانٹا ہے۔ میں نقاد وہی، مگر ایسے مضمون تو
 لکھتا ہی رہتا ہوں جس میں مختلف قسم کے لکھنے والوں پر اپنی راؤں یا اپنے تعصبات کا اظہار
 کرتا ہوں۔ چنانچہ مجھے دیکھنا یہ ہے کہ میں تنقید نگار کس حد تک ہوں۔ آسکر وائلڈ نے کہا ہے
 کہ ہر قسم کا اسلوب تو بس نیلام ولے کو پسند آتا ہے۔ یہ فقرہ تو فن کار کے لئے بڑی حد تک درست
 ہے اور تنقید نگار کے لئے بھی ایک حد تک درست ہے۔ لیکن پھر بھی تنقید نگار سے یہ توقع کرنے
 ہیں کہ وہ اپنے ذاتی مزاج کے اندر گھسٹ کے درہ جائے بلکہ اپنی کائنات میں ایسی چیزوں کے لئے
 بھی جگہ نکالے جو اس کے مزاج سے موافقت نہیں رکھتیں۔ موافق اور ناموافق کی کشمکش
 فن کار کے لئے بھی مفید ہے۔ بلکہ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ شکسپیر اڈانٹے، جو کس ایر جیسے
 فن کاروں میں عظمت اور آفاقیت اسی کھینچا تانی کے ذریعے آئی ہے۔ لیکن جو فن کار اپنے مزاج
 کے اندر بند ہو کر بیٹھ جائے اور ناموافق چیزوں سے کراہیت اور حقارت کے سوا اور کچھ محسوس
 نہ کرے، اسے بھی ہم کسی دہائی تک، اور تھوڑی بہت دیر کے لئے قبول کر لیتے ہیں، جیسے شبلی

اور غالب۔ اس کے برخلاف اگر نقاد اپنے مزاج کو اچھی خاصی کال کوٹھری بنالے، اور جو چیز اس کے اندر نہ سما سکے، اُسے کائنات ہی سے خارج کرنا چاہے، اُس کے اندر ایک سٹرن پیدا ہوتی ہے، اور پڑھنے والے کو متلی ہونے لگتی ہے۔ یہ حال ایمرسن اور ان کے ساتھیوں کا ہے۔ یا آجکل ڈکٹن مری کا۔ اگر مجھ میں نقاد بننے کی صلاحیت بھی ہو تو میں کم سے کم ایسا نقاد بننا نہیں چاہتا جو لوگوں کو پیام زندگی دیتا پھرے۔ لیکن مزاج کی عاید کردہ پابندیوں کے علاوہ بعض محوریات اپنی خوش فہمیوں سے پیدا ہوتی ہیں۔ میں نے مدتوں سے کوئی افسانہ تو نہیں لکھا، لیکن کہتا ہی رہتا ہوں کہ مجھے افسانہ لکھنا ہے۔ اس اعتبار سے میں اپنا حق سمجھتا ہوں کہ میرے تجربات کا ایک مرکز اور میری کاوشوں کا ایک رُخ ہو۔ چنانچہ میں پڑھتا بھی ایسی چیزیں ہوں جن سے مجھے پتہ چل سکے کہ متنوع تجربات ایک مرکز پر کیسے لائے جاسکتے ہیں۔ مجھے نہ تو غم جاناں والے پسند ہیں، نہ غم دوراں والے، نہ ایسے لوگ جو باری باری سے دونوں کا مزالیتے ہوں، میں تو لوگوں کو دیکھنا چاہتا ہوں جن کے یہاں غم جاناں اور غم دوراں دونوں مل کر اپنا غم بن جائیں۔ اپنے غم سے میرا مطلب یہ نہیں کہ آدمی بیٹھ کے اپنی محرومیوں کو رو دیا کرے۔ چاہے وہ محرومی ”زکنا رہا بہ کنار ما“ والی مایوسی کی طرح غیر مادی ہی کیوں نہ ہو۔ اس اپنے غم سے مراد وہ تخلیقی درد ہے، جو انسانی ہستی اور انسانی تفتیش کا ذریعہ بنتا ہے اور جس میں کائنات کا غم و نشاط بن جانے کی قوت اور گیرائی موجود ہوتی ہے۔ مثلاً ڈائنٹ، چارلس شلیئر اور جیمز جونس کے یہاں۔ یہ اپنا غم کس طرح شروع ہوتا ہے، اس کا بیان میر نے بڑی اچھی طرح کر دیا ہے۔

گفتنی ہو تو کہوں اے میر میں کچھ اس کا حال
چاہتا ہے سیم دزریا کوئی دل پر خوش جمال
عشق بازی، مفلسی، آرزو کی رنج و ملال
نے کسی کے چاند سے لکھٹے کا مجھ کو ہے وبال

دل نہیں مجھ کو ملا یہ کوئی جی کا ہے وبال
خود بخود جاتا ہے کہتا آرزو کیا ہے اسے
یاد میں میری ہوا ہو کچھ سبب تو ہے مجھ کا
نے کسو کے گیسو کا کل کا وابستہ ہوں میں

کیا کروں ایذا ہے موجب غرض تجھ سے یہاں نے غم درد جلدائی ہے نہ اندوہ وصال

نیستم عاشق بظاہر یک می کا ہر دلم

عمر بگذشت و نمی دالم چہ می خواہر دلم

اُردو شاعری کی تاریخ میں بعض لوگ ایسے ہیں جن کے یہاں یہ غم پیدا ہو کر اپنی نفسیات کی تخلیق کا ذریعہ تو بن جاتا ہے۔ مگر انسانی زندگی یا کائنات کی تفتیش تک نہیں پہنچ پاتا۔ مثلاً مومن پھر بہت سے لوگ ایسے ہیں جو دکھ درد کا ذکر تو کرتے ہیں مگر ان کی کامرانی یا محرومی محض ایک واقعے تک محدود ہو کے رہ جاتی ہے اور انھیں اپنی پوری شخصیت پر غور کرنے کی ترغیب نہیں دیتی، اس لئے ان کے یہاں وقتاً فوقتاً عشق کا غم تو نظر آتا ہے۔ مگر اپنا غم پیدا ہی نہیں ہوتا۔ مثلاً جرأت۔ اسی لئے میں نے اپنا امتحان لینے کے لئے جرأت کو چھانٹا ہے۔ مسیری طبیعت کو جرأت سے کتنی مناسبت ہے، یہ اسی سے ظاہر ہے کہ مضمون لکھنے کے لئے میں نے ان کا دیوان تین دفعہ پڑھا، مگر مجھے ان کا ایک بھی شعر یاد نہیں ہو سکا۔

یونگ نے یہاں بوی کے تعلقات پر ایک مضمون لکھتے ہوئے بتایا ہے کہ ان دونوں میں ایک فوٹو تو CONTAINER ہوتا ہے۔ دوسرا CONTAINED پہلے فریق کی شخصیت اتنی پیچیدہ، متنوع اور پہلو دار ہوتی ہے کہ دوسرا اس کے اندر سما جاتا ہے۔ مگر چونکہ پہلے فریق کے اندر بہت سے خانے خالی رہ جاتے ہیں۔ اس لئے آسودگی دونوں کو نہیں ملتی۔ آسودگی حاصل کرنے کے لئے ضروری ہے کہ یا تو پہلا فریق سکڑے، یا دوسرا فریق پھیلے۔ چنانچہ مکمل ہم آہنگی حاصل کرنے کے لئے میاں بوی میں ایک کشمکش سی شروع ہو جاتی ہے۔ میرے خیال میں بالکل یہی نقشہ ایک شاعر اور ایک قاری کے تعلقات کا ہے۔ خیر ایسے شاعروں پر غور کرنے کا تو سوال ہی نہیں جن کی شخصیت ایک عام قاری سے بھی محدود ہو۔ انھیں تو ہم ادب کی تاریخ میں شامل ہی نہیں کرتے۔ لیکن ایسے شاعر بہت سے ہیں جو ہماری شخصیت کے بعض پہلوؤں کو پوری طرح مطمئن کرتے ہیں، اور ہم ان سے تھوڑی دیر کے لئے جی بھر کے لطف لے سکتے

مستانہ پن اور ہشیاری کے ان متضاد تقاضوں کو سہارنا عام آدمی کے بس کی بات نہیں۔ اسی لئے اپنی سہولت کے لئے عام پڑھنے والوں نے یہ مشہور کر دیا کہ میر کی شاعری واہ نہیں آہ ہے۔ لیکن جن شاعروں نے واقعی میر سے اُلجھنے کی کوشش کی وہ عمر بھر بریز بریز پکارا کئے۔۔۔۔۔ سوائے فراق کے (دوسرے شاعر تو یہی افسوس کیا کئے کہ :۔۔۔۔۔
 'نہ ہوا پر نہ ہوا میر کا انداز نصیب' لیکن فراق صاحب احترام کے ساتھ اپنے اختلافات کا بھی اعلان کر گئے ہیں۔

(جو ہوتا رنگ میر و میرزا تو بات ہی کیا تھی)

غرض کہ میر کو پڑھنا عمر بھر کا جھگڑا مول لینا ہے۔ اس کے برخلاف عام آدمی کو جرأت کے معاملے میں کوئی پریشانی نہیں ہوتی۔ یہاں نہ کوئی CONTAINER بنتا ہے نہ کوئی (CONTAINED) جرأت جیسے شاعر اور عام پڑھنے والے کا معاملہ بالکل استدلالی جوڑی کا ہے۔ چول سے چول بیٹھ جاتی ہے۔ نہ تو شاعر کو پڑھنے والے کی گرفت میں آنے کے لئے سکرٹنا پڑتا ہے نہ پڑھنے والے کو شاعر کے ساتھ ہم آہنگی حاصل کرنے کے لئے پھیلنا ضروری ہے۔ جرأت عام آدمی کے سارے جذباتی تقاضے کو پورا کرتا ہے اور قاری کو اپنے ذاتی تجربات لکھے لکھائے مل جاتے ہیں۔ شاعری کی "میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے" والی تعریف اگر کہیں صادق آتی ہے تو جرأت کی شاعری پر۔ یہ بات میر کے متعلق نہیں کہی جاسکتی۔ میر کی شاعری جذبات کو بقول فراق صاحب "کچھ اور" بنا دینے والی شاعری ہے۔ جرأت کی شاعری جذبات کے بیان کی شاعری ہے۔ میر کی شاعری خلا قانہ ہے۔ جرأت کی شاعری بیانیہ۔

بیانیہ شاعری سے میں نے کیا مراد لی ہے۔ اس کی وضاحت کے لئے میں پھر میر اور جرأت کا موازنہ کروں گا۔ میر کی شاعری محض ان کی شخصیت کا اظہار نہیں ہے۔ اول تو ان کی شخصیت کے اندر ہی مختلف عناصر میں تضاد اور تضادم ہے۔ پھر جو فن کار اس تضاد کو سمیٹ کر اس کی قلبی ماہیت کو نما چاہتا ہے۔ وہ شخصیت سے الگ اور اوپر بھی رہ سکتا ہے۔ جرأت کی شاعری

ان کی زندگی کا عکس ہے۔ میرا اپنے آپ سے مطمئن نہیں ہیں۔ ان کے لئے خالی تجربہ کافی نہیں ہوتا۔
جب تک کہ وہ کچھ اور نہ بن جائے۔

بڑے سلیقے سے اپنی بھی محبت میں تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا
میر نفی میں اثبات ڈھونڈتے ہیں۔ ان کے یہاں شکست تو مل جائے گی مگر شکست خوردگی
نہیں۔ ان کی انفرادی ایک نئی تلاش کا بہانہ بنتی ہے۔ جرأت نہ تو ناکامی سے کام لیتے ہیں نہ کام
سے۔ بلکہ دونوں چیزیں ان کے کام آجاتی ہیں۔ دونوں چیزیں انھیں دل چسپ سے دل چسپ تر
بناتی ہیں۔ اس لئے دونوں بجائے خود اور کسی نئی شکل کے بغیر بھی ان کے لئے کارآمد ہیں۔ یہ چیزیں
ان کے لئے تجربات بھی نہیں بلکہ واقعات ہیں۔ اسی لئے جرأت شاعر سے زیادہ واقعہ نگار ہیں۔
شاعری نہیں کرتے بلکہ اپنی سوانح عمری لکھتے ہیں۔ ان کی شخصیت اور ان کی فن کاری بڑی آسانی
سے ایک ہو جاتی ہیں۔ یا یوں کہئے کہ ان کی شخصیت کے لئے فن کار ایک ماہر اسٹینو گرافر کی طرح
ہے۔ جو واقعات انھیں پیش آتے ہیں، چاہے وہ خارجی ہوں یا داخلی۔ جرأت ان کی تفتیش کرنے
یا ان کا رشتہ دوسری قسم کے واقعات سے ملانے یا ان کی سرحدوں کو توڑ کر آگے بڑھنے یا انھیں
بگھلا کر نئے سانچوں میں ڈھالنے کی کوشش نہیں کرتے۔ یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ وہ انشا کی طرح
محض خارج میں ہیں، اور ان میں داخلیت نہیں۔ جتنے واقعات انھوں نے اپنی شاعری میں
بیان کئے ہیں ان میں پچاس فی صدی تو ضرور داخلی نوعیت کے ہیں۔ مگر وہ ہر قسم کی واردات
قلب سے لطف لیتے ہیں۔ اس کا مطالعہ نہیں کرتے۔ ان کے لئے ہر واقعہ اور ہر جذباتی کیفیت
بجائے خود مکمل ہوتی ہے۔ وہ اُسے کسی دوسرے واقعے سے ملنے یا ٹکرائے نہیں دیتے۔ اگلے
ان کے اندر کسی قسم کی کش مکش یا تصادم یا ٹکراؤ نہیں، خوش ہیں تو خوش، رنجیدہ ہیں تو رنجیدہ
ان کی خوشی آتش کا سانشاط نہیں بننے پاتی، ان کا رنج میر کا سادہ نہیں بنتا بلکہ رنجیدگی سے
آگے نہیں بڑھتا۔ وہ جیسا مزاج لے کر پیدا ہوئے تھے یا جیسا مزاج ان کا بن گیا وہ اسی
میں خوش رہے اور اسی کے اندر رہ کر انھوں نے شاعری کی۔ اگر کسی شاعر کا ظاہر دیا ظن

زندگی اور فن ایک سار ہا ہے تو جرات کا۔ اگر کسی کی شاعری میں مکمل خلوص (ادبی خلوص نہیں) ملے گو جرات کے یہاں۔ سنتے ہیں کہ وہ خوش باش، خوش طبع، لطیف، لطیفہ باز اور عاشق مزاج قسم کے انسان تھے۔ اہل دل نہیں تھے، بلکہ دل دلے، بلکہ دل پھینک۔ یہ میں نے اعتراض یا طعن کے طور پر نہیں کہا۔ میں صرف ان کی شاعری کی صحیح تعریف معلوم کرنا چاہتا ہوں، اور میرا احساں یہ ہے کہ جرات کی شاعری ان کی خوش باشی ہی کا ایک حصہ تھی۔ میر کے اندر جو شاعر ہے، وہ ان کی شخصیت کو کبھی قبول کرتا ہے کبھی رد کرتا ہے، کبھی دونوں باتیں ایک ساتھ کرتا ہے۔ بہر حال وہ ان کی شخصیت سے باہر نکل جانے کے لئے ہاتھ پاؤں مارتا رہتا ہے۔ جرات کے اندر جو شاعر ہے وہ ان کی شخصیت کے اندر رہتے ہوئے ذرا بھی بے چینی نہیں محسوس نہیں کرتا، وہ تو صرف اس شخصیت کا ترجمان ہے۔

یہ نہ سمجھئے کہ مجھے جرات سے کوئی چڑ ہے، اور میں ان کی شاعری کو محض خوش باشی کہہ کر ٹالنا چاہتا ہوں۔ اگر ٹالنا ہوتا تو پورا مضمون لکھنے کی کیا ضرورت تھی۔ ایک فقہ میں ہی کام چل جاتا۔ جرات کی زندگی میں شاعری کا کیا مقام تھا، یہ انھیں کی زبان سے سنئے۔ میر تو شاعری کے بارگراں سے گھبرا کر چیخ پڑے تھے۔

ہم کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب ہم نے درود دل اتنے کئے جمع تو دیوان ہوا
بقول فراق صاحب، میر نے شعر نہیں کہا، تعریف کرنے والوں کے منہ پر جوتا مارا ہے۔
اس کے برخلاف جرات کے لئے شاعری سماجی مقبولیت حاصل کرنے کا ایک ذریعہ ہے۔
جرات جواب تیر تو ایسا ہی کہہ کہ بس چاروں طرف شور سنے واہ واہ کا

(اس "جواب میر" کی ستم ظریفی کا بھی جواب نہیں) شعر کہہ کر وہ یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ میں مجلسی کمالات کی پوٹ ہوں اور فن شعر پر مجھے قدرت حاصل ہے۔ اسی لئے انھیں میر سے سختی، سودا جیسے استادوں کی زمین میں شعر کہنے کا خاص شوق ہے۔ اس سے ان کا ہنر تو ضرور ظاہر ہو جاتا ہے۔ مگر وہ گھائے میں اس لئے رہتے ہیں کہ دو مزاجوں کا تقابل اور تضاد پیدا ہوتے ہی

ان کے شعر کا ہلکا پن ابھر آتا ہے۔ مثلاً مصحفی کی غزل کا یہ مشہور شعر ہے :-
 صبح پر یار کا ہے وعدہ وصل ایک شب اور ہی جسے ہی بنے
 اس کا جواب جرأت یوں دیتے ہیں :-

اس کے آنے تک اسے دل بیمار جس طرح ہو سکے جسے ہی بنے
 مگر مجلس کا تقاضا ہے کہ استادوں کے رنگ میں یا کم سے کم ان کی زمین میں کہا جائے۔
 جرأت اپنی ہر تیسری چوتھی غزل میں یہ بآباد و لادیتے ہیں کہ ان کے گرد دوسرے آدمی نہیں بلکہ شعر
 سننے والے یار دوست جمع ہیں اور انہیں اپنا بھرم رکھنا ہے۔ جتنے دو غزلے اور سب غزلے جرأت نے
 کہے ہیں، شاید ہی کسی شاعر نے کہے ہوں اور ہر دفعہ جتا دیتے ہیں، کہ ابھی کیا دیکھا ہے آگے دیکھنا یہ
 ایک ہی پڑھ کر غزل جرأت ہوا تو کیوں خموش شعر ابھی تو اور بھی ہیں، تجھ سے پڑھوانے کئی
 ہے شگفتہ یہ غزل جرأت غزل ہو اور بھی دیکھیں مضمون اس سے بہتر اور تو کیا لائے ہے
 کہہ جرأت ایک اور غزل وہ کہ سب کہیں لکھنے سے اس کے دفتر اشعار گرم ہے
 جرأت غزل اک اور ملا تو کہ کہیں سب کب ایسی گرہ اور غزل خواں نے لگائی

جرأت نے اپنی شاعرانہ ذہنیت کی بالکل صحیح تعریف کر دی ہے۔ وہ شاعری نہیں کرتے
 ”غزل ملائے ہیں“ دراصل جرأت ان لوگوں میں سے نہیں جو اپنی شخصیت اپنے آپ بناتے ہیں اور
 بناتے رہتے ہیں۔ جنہیں یہ پتہ ہی نہیں ہوتا کہ ہم جو نئی شکل اختیار کریں گے، اُس کے متعلق دوسروں
 کا اور خود ہمارا رویہ کیا ہوگا۔ جرأت تو گھڑا گھڑایا کردار ہیں، انہیں بھی معلوم ہے اور دوسروں
 کو بھی کہ ان سے کن کن باتوں کی توقع کی جاسکتی ہے۔ انہیں پورا علم ہے کہ میں دل چسپ آدمی
 ہوں اور لوگ مجھے پسند کرتے ہیں اور وہ کسی بے ایمانی کے بغیر خلوص کے ساتھ چاہتے ہیں کہ لوگ
 مجھے اور بھی پسند کریں۔ انہوں نے دنیا بھر کے تماشے دیکھے ہیں، بیس جگہ آنکھ لڑائی ہے۔ دوستوں
 کی محفل میں بیٹھ کر ان کا دل خوش کرنے کے لئے انہیں سیکڑوں قصے یاد ہیں۔ یہ قصے انہوں نے

نثر میں نہیں بلکہ شعروں کی شکل میں سناتے ہیں۔ ان کی شاعری کی بنیادی تحریک یہی ہے کہ اپنے عاشقوں کے بارے میں دوستوں کے ساتھ بیٹھ کر گپ کی جاتے تاکہ مجلس میں گرمی آئے، اور لوگوں کے دلوں میں ان کی قدر بڑھے۔ اس مقصد میں وہ کامیاب ہوتے ہیں اور لوگ ایک قصہ سن کر دوسرا قصہ سننا چاہتے ہیں۔

حسبِ حال اشعار کیجئے اپنے اب جرات کچھ اود
یہ غزل تو ہنسی کئی یاروں کی کہوائی ہوئی

یہاں یہ تنبیہ پھر ضروری ہے کہ دل چسپ آدمی بننے اور لوگوں میں مقبول ہونے کی خواہش کوئی بری بات نہیں۔ زندگی میں ایسے مزاج، ایسے آدمیوں اور ایسی شاعری یاد دلانے کی محفل کے بغیر وجود میں نہیں آتی۔ یہ خود کلامی نہیں بلکہ گفتگو ہے جس کے لئے دل چسپ ہونا لازمی ہے۔ یہ شاعری پورے معنوں میں تخلیقی عمل میں یاد دہانی تجربات کی تنظیم یا قلب ماہیت نہیں بلکہ ان واقعات کا بیان ہے، جو شاعر کو پیش آئے۔ یہ ضروری نہیں کہ سارے واقعات طرب ناک ہی ہوں، یہ دل چسپ آدمی جسے ہنسیوں قصے یاد ہیں۔ چونکہ خلوص اور صاف گوئی سے کام لے رہا ہے، اس لئے محرومیوں کی داستان بھی سنائے گا۔

سنایا اس کو یہ قصہ کہ بس آنسو نکل آئے

لیکن ذہنیت ہو گی قصہ گوئی کی ہی۔ اس لئے جرت مسلسل غزل بہت عزیز ہے۔ مسلسل غزل کہنے کے معاملے میں بھی جرات غالباً سب شاعروں سے آگے ہیں۔ چونکہ یہ قصے یاروں کو سناتے جارہے ہیں اسی لئے ان کی غزل میں ایسی روانی اور سلاست آئی ہے اور اسی لئے پڑھنے والے کو بڑی آسانی سے قربت کا احساس ہونے لگتا ہے۔ اس اعتبار سے ان کا عشق ان کی شعر گوئی کے لئے بڑا مفید ثابت ہوا ہے۔ کیونکہ انھیں سنانے کے لئے اتنے قصے مل گئے۔ پھر شعر گوئی کی قدرت کے سبب ان کا عشق بھی دل چسپ بن گیا۔ لیکن چونکہ ان کے عشق کا ایک مصرع یہ بھی ہے کہ درمروں کی تفریق طبع کا ذریعہ ہے۔ اس لئے وہ اپنے عشق کو عام طور پر عاشق

کی سطح سے اونچا نہیں اٹھنے دیتے۔ لیکن تھا کہ وہ میر کے زیر اثر اپنے عشق کے مطالعے کی طرف بھی راہ
 ہو جاتے، مگر یاروں کے زیر اثر انھوں نے اپنی محبتوں کو واقعات ہی رہنے دیا۔ اگر ہم جرأت
 کے ساتھ ذرا سختی برتنا چاہیں تو بھی کہہ سکتے ہیں کہ وہ یاروں میں مقبول ہونے کے لئے شعر کہتے
 تھے اور شعر کہنے کے لئے عشق کرتے تھے۔ بہر حال ان کی شاعری میں یہ احساس غالب ہے کہ شعر
 اور عشق دونوں مجلسی کمالات کا ایک حصہ ہیں اور خوش وقتی کا ایک وسیلہ۔

چنانچہ ان کا فن اصل میں ناول نگاری یا افسانہ نویس کا فن ہے۔ شاعر کا نہیں۔ یہاں
 زندگی کے سارے تجربات کو ایک ساتھ سمجھنے میں لینے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ یہاں واقعات
 فرداً فرداً دل چسپ ہیں اور سلسلہ وار ایک دوسرے کے بعد آتے ہیں۔ یہاں تفصیلات ہی اہم
 ہیں، خصوصاً خارجی تفصیلات۔ اس قسم کا عشق مسلسل غزل میں بڑی اچھی طرح ڈھلتا ہے۔
 جرأت کی بہت سی مسلسل غزلیں منظوم افسانے ہیں جن پر غزل کی حیثیت سے ہمیں بلکہ مختصر افسانے
 کی حیثیت سے غور ہونا چاہیے۔ مثلاً وہ غزل جو اس طرح شروع ہوتی ہے:-

نہ گرمی رکھے اُس سے کوئی خُدا یا شرارت سے جی جس نے میرا جلایا
 چونکہ یہ کہانی عشق کی نہیں بلکہ ”گرمی“ کی ہے اس لئے شاعر کو اپنی پوری بیٹا
 ساری تفصیلات سمیت یاد ہے، اور ان تفصیلات میں ایک منطقی سلسلہ قائم ہے۔ اس کہانی کی
 ایک ابتدا، ایک انتہا، ایک درمیانی حصہ الگ الگ موجود ہے۔ یہاں وہ میر والی بات نہیں
 کہ ابتدا اور انتہا سب ایک دوسرے میں مدغم ہو جائیں۔ اس لئے جرأت کا وہ مشہور مستزاد:-
 جادو ہے نگہ چھب ہے غضب تہرے کھڑا

اور قد ہے قیامت

ایک مکمل افسانہ ہے۔ بلکہ اگر ہم چاہیں تو جرأت کے کلام سے ان کی پوری سوانح عمری
 مرتب کر سکتے ہیں۔ ہم یہ پتہ چلا سکتے ہیں کہ ان کے محبوب پردہ نشین بھی تھے، اور بے پردہ بھی۔
 معاشقہ کس طرح شروع ہوا، محبوب کی شکل و صورت کیسی تھی، وہ اپنے عاشق کے ساتھ کس طرح

پیش آیا۔ اقربا کا رویہ کیا رہا۔ رقیبوں نے کیا در اندازیاں کیں۔ عاشق کو کس قسم کی کامیابی یا ناکامی حاصل ہوئی۔ وغیرہ وغیرہ۔ غرض وہ لطیف واقعات بیان کر کے شاعری کرنا چاہتے ہیں۔

یا تو اُس کے گھر سے آتے تھے نہ اپنے گھر کو ہم

یا اب اپنے گھر میں بیٹھے دیکھتے ہیں در کو ہم

تماشا ہے کہ جن رزندوں میں اُس کے اقربا غرض تھے

تو ناحق پھر گیا کتنا ہم سے دل اُس آفتِ جاں کا

اس لطیف واقعات بیان کرنے والی شاعری میں جرأت کے ذاتی مزاج کے علاوہ ایک بار

بات کو بھی دخل ہے۔ معاملہ بندی اُس سماج میں چلتی ہے۔ جہاں مرد اور عورتیں ایک دوسرے سے

بالکل الگ رہتے ہوں۔ ایسے حالات میں لوگوں کو گندی باتیں سننے کا شوق بڑھ جاتا ہے اور

چلمن میں سے ایک جنسک دیکھ لینا یا آپل نظر آجانا بھی گندی بات بن جاتا ہے۔ یہاں ذرا کی

تفصیل بھی بذاتِ خود لطف دینے لگتی ہے اور لوگ فوراً کبھی کبھی ہنس دیتے ہیں۔ اسی لئے سراپا کے

بیان میں اس قسم کی دل چسپی پیدا ہوتی ہے جو اکثر لکھنوی شاعروں کے یہاں ملتی ہے۔ یعنی سراپا

کا مطلب جسم کی تفصیلات گنوانے کا ہو جاتا ہے۔ جرأت جیسے شاعروں کی بدولت اُردو شاعری

میں حقیقت نگاری کا جو اضافہ ہوا وہ قابلِ قدر تو ضرور ہے، لیکن دل چسپ واقعات یا مزیدار

قصہ سنانے کے شوق میں جرأت اور معاملہ بندی والے شاعروں کو بعض دفعہ یہ بھی خیال نہیں

رہتا کہ قصہ تو ہو گیا، مگر شعر بھی ہوا یا نہیں۔

میں رد کہ جو کہنے لگا دردِ دل وہ منہ پھر کر مسکرانے لگا

جرأت کے یہاں کہنے ہی شعرا سے ملیں گے جو حقیقت نگاری کی وجہ سے کھپس کھپسے بنے

رہ گئے ہیں۔ چونکہ ایسی شاعری میں یہ خطرہ ہر وقت رہتا ہے اس لئے جرأت کو زبان و بیان پر

اُس قدرت اور اُس صناعت کی ضرورت پڑتی ہے جو میر کے لئے لازمی نہیں۔ اسی لئے میر نے

ہدایت کی کہ ہم کو شاعر نہ کہو۔ میر کا ذریعہ اظہار ان کا اسلوب، ان کی زبان تجربے کی اندرونی

کشاکش سے پیدا ہوتی ہے۔ جرأت اپنی کہانی کو دل چسپ اور مزیدار بنانے کے لئے اپنی زبان دانی سے کام لیتے ہیں۔ میر کو زبان سے ہر وقت کشاکش کرنی پڑتی ہے اس لئے ان کے اچھے شعروں میں بعض دفعہ بیان کا کچا پن مل جائے گا۔ جرأت کو مردہ الفاظ میں نئی وسعتیں پیدا کرنے کی ضرورت نہیں پیش آتی۔ انھیں تو صرف سوزوں لفظ ڈھونڈنا پڑتا ہے۔ اس لئے ان کے اچھے شعر بالکل گھٹے گھٹائے ہوں گے۔ جو بے ساختگی آپ کو جرأت کے یہاں ملے گی وہ میر کے یہاں نظر نہیں آئے گی۔ جرأت عام طور سے اپنی بات پوری کہہ لیتے ہیں۔ میر بعض دفعہ پوری بات نہیں کہہ سکتے۔ یوں روزمرہ تو دونوں ہی استعمال کرتے ہیں۔ مگر میر کے یہاں وہ زبان ملے گی جو وسیع ترین انسانی تعلقات کے داخلی پہلو کی نمائندگی کرتی ہے۔ جرأت کے یہاں وہ زبان ہے جو خارجی حرکات کے بیان میں کام آتی ہے۔ پھر میر کے یہاں زبان کی ایک اور معنویت بھی ہے۔ اپنی ٹیڑھی چال اور ردھی بات کی وجہ سے ان کا رشتہ دوسروں سے منقطع ہو گیا تھا۔ وہ زبان کی مدد سے یہ ٹوٹا ہوا رشتہ پھر جوڑتے ہیں کیونکہ جو زبان میر استعمال کرتے ہیں وہ سارے سماجی تجربے کا پتھر ہے۔ اپنے تجربے کو اس زبان میں سموتے ہوئے وہ اپنے آپ کو دوسروں میں پھر مدغم کر لیتے ہیں۔

ضعف بہت ہے میر تمھیں کچھ اس کی گلی میں مت جاؤ
صبر کرو کچھ اور بھی صاحب طاقت جی میں آنے دو

بُرا حال اس کی گلی میں ہے میر جو اکٹھ جائیں والے تو اچھا کریں
اس کے برخلاف جرأت کی زبان سماجی تجربے کی زبان نہیں بلکہ سماجی تعلقات کی زبان ہے۔ وہ لوگوں سے کیا بھاگتے، لوگ انھیں خود گھیرے رہتے تھے اس لئے انھیں اپنی معنویت دوسروں پر اور دوسروں کی معنویت اپنے اوپر واضح کرنے کی ضرورت ہی نہیں پیش آتی۔ پھر وہ اپنے الفاظ میں متضاد قسم کے تجربے بھرنے کی کوشش کیوں کرتے؟ جن چیزوں کا وہ

ذکر کرتے ہیں۔ ان کی قدر و قیمت خود ان کی نظروں میں اور دوسروں کی نظروں میں بھی
 مسین ہے۔ سماجی تعلقات اسی مفاہمت کے بل پر چلتے ہیں۔ چونکہ انھیں یہ مفاہمت حاصل
 ہے لہذا وہ سماجی تعلقات کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ اس مفاہمت کو اور ترقی دیتے ہیں۔
 ان کی شاعری کی جو بنیادی تحریک میری سمجھ میں آتی تھی وہ میں نے پیش
 کر دی۔ اب میں اُن کے عشق کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہوں۔ چونکہ میں ایسی باتیں کہوں
 جن میں جرات کی تنقید چلے گی اس لئے میں پہلے ہی سے بتائے دیتا ہوں کہ میرا نقطہ نظر
 وہ نہیں جو غدر کے بعد سے نیک اور ثقہ لوگوں کا رہا ہے۔ اگر جرات کی شاعری فاسقانہ
 ہے تو مجھے اس سے کوئی گھبراہٹ نہیں ہوتی۔ اگر ان کا محبوب بازاری ہے تو بھی گراہیت
 کی کوئی وجہ نہیں۔ جو شاعری یا جو محبت جسمانی خواہش کی پاکیزگی محسوس نہ کر سکے وہ توت
 اور عظمت سے بھی پاک ہوگی۔ ڈانٹے جیسی پاک محبت کس شاعر نے کی ہے مگر پاؤں اور ذرا کچکے
 کی نفسانی محبت کے سامنے اس کا بھی سرا خرام سے جھک جاتا ہے۔ لیکن جو نفسانی خواہش
 انسانی ہستی کے باقی عناصر سے، انسانی زندگی کے دوسرے پہلوؤں سے اور کائنات کی
 پیچیدگیوں اور وسعتوں سے الگ ہو کر محض اپنے اوپر مرکوز ہو جائے، وہ بڑی شاعری پیدا
 نہیں کر سکتی۔ اگر نفسانی خواہش آدمی کو اپنے چاروں طرف دیکھنے پر ابھار سکے تو گندری
 سے گندی بات بڑی سے بڑی بات بن سکتی ہے۔ مثلاً YEAT نے کہا ہے :-

BUT LOVE HAS PITCHED HIS MANSION IN
 THE PLACE OF EXCREMENT ;

IT CAN NEVER BE WHOLE OR SOLE ,
 THAT WHICH IS NOT RENT -

جنسی خواہش کے باوجود بلکہ شاید جنسی خواہش کی مدد سے آدمی محبوب کے حسن میں
 ساری کائنات کا حسن دیکھ سکتا ہے۔ مثلاً فراق :-

تارے بھی ہیں بیدار زمیں جاگ رہی ہے پچھلے کو بھی وہ آنکھ کہیں جاگ رہی ہے
 لیکن بعض لوگ ایسے ہوتے ہیں جو محبوب کو دیکھ کر سسکی بھرتے ہیں 'اور ان کی
 شاعری بھی اس سے زیادہ کچھ نہیں ہوتی۔ خیر! اب جرأت کی طرف آئیے۔ اس میں شک نہیں
 کہ ثقہ لوگوں کی رائے کے مطابق ان کے یہاں بازاری قسم کی فقرے بازی، سوتیانہ بد مزاتی،
 گھٹیا اور چھپورے طعنے اور بازار حسن میں جا کر آوازے کسنے کا انداز موجود ہے۔
 کیا کیا وہ خفا مجھ سے ہوا گھر سے نکل کے جب میں نے پکارا اُسے آواز بدل کے

بندے کی سس سفارش بولے وہ یوں کسی سے عاشق یوں ہی وہ صاحب سارے جہان میں ہیں

درد جواب سخن اُس کو تو یہ جھٹھلا کے کہے چل بے چل مجھ سے نہ ہر بات میں تکرار نکال

دام میں ہم کو لاتے ہو تم دل اٹکاتے اور کہیں شعر بڑھاتا ہم سے اور مضمون گٹھاپے اور کہیں

لگ جا گلے سے تاباں اب لے نازیں نہیں ہے ہے خدا کے واسطے مت کہ نہیں نہیں

ایک طرح سے دیکھئے تو اس آخری شعر میں جرأت نے جو کچھ کہا ہے کا دل کانتی اور جون ٹن
 نے اپنی (ECSTASY) میں مار دیکل نے اپنی (COY MISTRESS) میں اس سے
 زیادہ اور کیا کہا ہے؟ بقول خاں صاحب 'سب وہی بات ہے۔ میرے شعروں میں بھی اس کے
 سوا اور کیا رکھا ہے۔؟

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا
 یہ صرت بڑے شاعر اور چھوٹے شاعر کا فرق نہیں ہے۔ یہ فرق ایک خواہش کو باقی

سب خواہشوں سے ایک سرگرمی کو باقی سب گرمیوں سے الگ کر لینے کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ صاف صاف تو کیا کہوں ثقہ لوگوں کے درمیان رہنا ہے، یوں سمجھئے کہ مندرجہ بالا شعرا ایسے آدمی کے ہی ہو سکتے ہیں جو اپنی ناک سے آگے نہ دیکھ سکتا ہو۔

لیکن اس بازاری پن کے باوجود یہ کہنا غلط ہوگا کہ ان کا عشق محض تھپڑ چھڑا یا ہنسوڑ پن ہے یا ان کے عشق میں شدت اور خلوص نہیں۔ یہ چیزیں ان کے اندر موجود ہیں، بلکہ اس شعر میں بھی موجود ہیں۔

جب یہ سنتے ہیں وہ ہمسائے میں ہیں آئے ہوئے

کیا دروہام پہ ہم پھرتے ہیں گھبرائے ہوئے

لیکن بڑی شاعری اور بڑی شخصیت کی تعمیر محض شدت اور خلوص کی بنیادوں پر نہیں ہوتی۔ جذباتی خلوص اور اخلاقی خلوص میں بڑا فرق ہے۔ جذباتی خلوص تو ایک لمحہ کی چیز ہوتا ہے۔ اخلاقی خلوص اس وقت پیدا ہوتا ہے کہ جب مختلف قسم کے پر خلوص اور شدید جذباتی لمحوں کو ایک دوسرے سے ملنے اور ٹکرائے دیا جائے۔ محض اتنا کہہ دینے سے کام نہیں چلتا کہ جرات کی محبت دیرپا نہیں ہوتی۔ یا وہ صرف وقتی تسکین ڈھونڈتے ہیں۔ ہنگامی عشق بادی تو شاید ڈانٹے نے جرات سے زیادہ کی ہوگی۔ ایسی محبت جس کے خلوص اور شدت میں ازل سے لے کر اب تک کوئی فرق نہ آئے انسانوں کا کام نہیں، واسوخت والی ذہنیت سے پاک رہ کر بھی فراق صاحب نے کہا ہے۔

یہ کہہ کر میں کرتا ہوں عرضِ تمنا

نگاہِ محبت کے دھوکے نہ کھانا

جرات کی محبت جھوٹی نہیں مگر ان میں خامی یہ ہے کہ ان کا خلوص جذباتی ہے اخلاقی یا خلافتانہ نہیں۔ انھیں تجربات تو بہت حاصل ہوئے ہیں، لیکن وہ سب مل کر ایک تجربہ نہیں بننے پائے۔ انھوں نے ہر تجربہ کو اپنی اپنی جگہ قبول کر لیا ہے۔ سب تجربات پر ایک ساتھ

اخلاقی یا تخلیقی عمل نہیں کیا۔ ان کی زندگی لمحات کا مجموعہ ہے۔ لیکن اس کے اندر کوئی ایسا لمحہ نہیں جس میں ساری زندگی سمٹ آئے۔ ان کے یہاں تضاد بہت ملے گا، لیکن اس تضاد سے کوئی نئی وحدت وجود میں نہیں آتی۔ ان کا روحانی سفر ایک رقص کی شکل کبھی اختیار نہیں کرتا۔ بلکہ ایسا ہے جیسے کوئی سراٹھائے جا رہا ہو اور وقتاً فوقتاً راستے کے مختلف نظاروں سے مختلف قسم کا لطف لے لیتا ہو۔ اسی لئے جرأت کے مزاج یا شاعری یا عشق کی جامع دماغ نہ سہی، اطمینان بخش تعریف کبھی پیش کرنے میں دشواری ہوتی ہے۔

اگر ہم یہ کہہ دیں کہ جرأت کے عشق کا تعلق خارجی عمل سے ہے، داخلیت سے نہیں تو بات ادھی تہائی بیان ہوگی۔ خالص جسمانی اور وقتی خواہش میں بھی کچھ نہ کچھ داخلیت آہی جاتی ہے۔ داخلیت صرف عضویاتی معنوں میں نہیں، بلکہ ان معنوں میں بھی کہ آدمی کو اپنی جذباتی اور ذہنی ہلچل کا تھوڑا بہت شعور پیدا ہو۔ داخلیت تو جرأت کے بہت سے خارجی شعروں میں بھی موجود ہے۔ لیکن اصل سوال یہ ہے کہ یہ داخلیت بے کس قسم کی۔ ایک عشق تو وہ ہوتا ہے کہ چاہے آدمی اس پردن میں دو منٹ صرف کرے۔ لیکن وہ دوسری سرگرمیوں پر بھی اثر انداز ہو، دوسری سرگرمیاں عشق پر اثر انداز ہوں اور عشق کی بدولت آدمی کا خارجی اور داخلی رویہ مکمل طور سے بدلنا شروع ہو جائے۔ دوسرا عشق وہ ہے کہ چاہے آدمی دن بھر اسی فکر میں پڑا رہے۔ لیکن عشق کا دوسری سرگرمیوں سے کوئی داخلی علاقہ پیدا نہ ہونے پائے اور عشق آدمی کی شخصیت کے صرف ایک حصے میں محدود ہو کے رہ جائے۔ جرأت کے عشق میں اسی انداز کی داخلیت ہے۔ مجھے اس سے انکار نہیں کہ جرأت نے جسمانی خواہش کا اظہار بڑی صحت مندی کے ساتھ، بڑی صاف دلی کے ساتھ (بلکہ آپ چاہیں تو معصومیت کے ساتھ بھی) کیا ہے۔

یاد آتا ہے تو کیا پھرتا ہوں گھبرایا ہوا چینی رنگ اور بدن اس کا وہ گدرا ہوا

گردہ ہاتھ آئے تو زانو پہ بٹھائے رکھے لب سے لب سینے سے سینے کو ملائے رکھے

بیٹھیں کیا دور کہ چاہے یہی کثرتِ شوق آپ کے زانو سے زانو کو بھڑائے رکھے

بیٹھ آدھل میں ہنک لطف اٹھانے دے مجھے اب ترے پاؤں پڑوں ہاتھ لگانے دے مجھے

ایک شب ساتھ اُس کے گر سونا میسر ہو تو ہائے شام سے لے تا سحر کیا کیا چٹ کر سوئے

تم تو روٹھے ہی رہے اور چل دھل کی رات لو گنہ بخشے مل جاتے اور سو رہے

صرت یہی نہیں کہ وہ اپنی لذت یا ذاتی تسکین ہی چاہتے ہوں۔ جنسی معاملات میں ان کی صحت مندی اتنی بڑھی ہوئی ہے کہ وہ مجھ سے بھی جسمانی جواب کی آرزو رکھتے ہیں۔

لب اُس لب سے ملاتا ہوں تو بس دل میں آتا ہے

جو لذت اُس کو بھی مل جاوے کچھ تو کیا مزا ہووے

ہووے کس منہ سے بیاں وہ کہ دم بوس و کنار کسمسا کر جس ادا سے وہ بھرے ہے سسکی

اور جسمانی ہم آہنگی سے جو جذباتی ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے اور جسمانی خواہش کی تکمیل جس طرح پیار بن جاتی ہے، اُس کا بھی اُنھیں ٹھوڑا سا احساس ہے۔

یاد آتا ہے یہ کہنا جب تو اُڑ جاتی ہے نیند اپنی ہٹ تو کر چکے لو اب تو ہٹ کے سوئے

لیکن ان سب چیزوں کے ساتھ ساتھ ایک بات یاد رکھنی چاہئے۔ جب عشق زندگی کی

دوسری سرگرمیوں سے بالکل الگ اور شخصیت کے ایک کونے میں بند رہ جائے تو کامیابی اور

ناکامی دونوں کی خاص شکلیں بن جاتی ہیں۔ محرمی کی صورت میں آدمی یا تو رونے جھینکنے

بیٹھ جاتا ہے یا پھر واسوخت پر اتر آتا ہے (جس کی جرأت کی شاعری میں خاصی کثرت ہے)
لگا دیں گے دل ایسے سے کہ تم بھی رشک کھاؤ گے

یہ سن لو تم کہ ہے ڈھب یاد ہم کو بھی جلانے کا

یہ تو ہوئی محرمی، کامیابی کا حال یہ ہے کہ اس قسم کا عشق اپنا اظہار خارجی
عمل میں ضرور کرنا چاہتا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ جسمانی طلب کی تسکین نہ رکھنا کوئی فخر کی بات
ہے۔ اس طرح کے عشق میں تو اور بھی سڑاند ہوتی ہے۔ لیکن اگر عشق عضو یا قی تحریک کے علاوہ
نفسیاتی تحریک بھی ہے تو اس میں کامیابی کی شکلیں اتنی محدود نہیں ہوتی چاہئیں۔ اگر جسمانی
تسکین سے بے نیاز نہ ہونا شرم کی بات ہے تو جبلت کو ارتفاع دینے کی صلاحیت سے محروم
ہونا بھی کچھ ایسی قابل قدر چیز نہیں۔ جرأت کے یہاں جسمانی تسکین کو ایسی مرکزیت حاصل
ہو گئی ہے کہ ان کا عشق بڑی جلدی لپچا ہٹ میں تبدیل ہو جاتا ہے اور سنہ سے رال ٹپکنے لگتی ہے۔
میر خسار نظر آتا ہے یوں خال سے خوب کہ لگا دیجئے ہونٹ اپنا ترے گال سے خوب

رنگ پر چہرے کے ہے کیا ہی جوانی کی چمک اور بھرے گالوں پر جی بوسے کو کیا لپچائے ہے
پھر اس عشق اور اس شاعری کے لئے سراپا کی بھی ایک خاص اہمیت ہے۔ اگر آدمی کو
محبوب کے حسن یا اس کی شخصیت کا احساس ہی نہ رہے اور وہ ہر وقت اپنے عاشقانہ جذبات
ی سے الجھتا رہے تو میں اسے بھی کوئی بہت بڑا عشق نہیں سمجھتا۔ لیکن جرأت کو عاشق ہونے کے
لئے گداز جسم اور ابھری ہوئی گات چاہئے۔ انھیں محبوب کی تلاش نہیں ہوتی۔ بلکہ چند مقررہ
جسمانی خصوصیات کی۔ ان کے یہاں محبوب کے حسن پر وہ غور و خوض اور تفکر نہیں ملتا جس کی مدد سے
اس قسم کے فقرے پیدا ہوتے ہیں :-

HER BEAUTY LIKE A TIGHTEND BOW (YEATS)

ان کے یہاں اس تفکر کے بجائے ایک چٹخارہ ہے بلکہ ہونٹ چاٹنے کا انداز۔ جہاں انھیں

اپنی مطلوبہ اشیاء نظر آئیں اور انھوں نے ران پر ہاتھ مار کر داد دی، جیسے محبوب نے ابھری
 ہوئی گات نہیں دکھائی، بلکہ کوئی لطیفہ سنایا ہے۔
 ابرو ہیں چڑھے بکھرے ہیں بال ابھری ہوئی گات سچ دیکھو، یہ کیا اس نے دھواں دھار نکالی

اک چاند کی تھلک سی جو پردے کی اوٹ ہے کیونکر ادھر نہ دیکھوں کہ دل لوٹ پوٹ ہے

اس کی محرم پر یہ کہتی ہے بنت نرگس کی دیکھنے کوئی کہ لگی آنکھیں ہیں یاں کس کس کو

قد ہے قیامت اور غضب گات آپ کی جو بات ہے سو قہر قیامت ہے آپ کی

سینہ کوئی کے سوا کچھ اور بن آتا نہیں یاد جب ہم کودہ کچھ ابھری ہوئی گات آئے ہے

ٹکھڑا ہی نقطہ اس کا نہیں نام خدا گرم کا فردہ سرا پا ہے بھوکا سا بلا گرم

بے قراری، ہمیں جوں موج نہ کیونکر ہو کہ جب بہر دریا کی طرح یار کا جو بن مارے
 گواہ اس آخری شعر میں محبوب کی دل کشی کا مجموعی تاثر آگیا ہے۔ لیکن جرات کی
 ذہنیت کو سمجھنے کے لئے دو شعروں کا مقابلہ کیجئے۔ جرات کہتے ہیں س

کیا جانے کیا دہ اُس میں ہے لوٹے ہے اُس پر جی

یوں اور کیا جہان میں کوئی حسین نہیں

فراق صاحب نے کہا ہے :-

کوئی یوں ہی ساتھ جس نے مجھے مٹا ڈالا نہ کوئی نور کا پتلا نہ کوئی زہرہ جیس

”مٹا ڈالنے“ کا مطلب ہے ساری زندگی پر اثر انداز ہونا۔ اور ”جی لوٹنے“ سے مراد ہے۔
صرت جنسی کشش۔ مٹا ڈالنے میں سراپا کا کوئی دخل نہیں اور جی لوٹتا ہے محبوب کا سراپا دیکھ کر۔
کیونکہ دوسرے حسینوں سے اس کا مقابلہ ہو رہا ہے۔

ہاں تو میں یہ کہہ رہا تھا کہ جرات کے عشق میں جسمانی تسکین کو مرکزی حیثیت حاصل
ہے۔ یہ بھی نہ ہی تو کسی نہ کسی قسم کے خارجی تعلقات اور خارجی تحریکات کے بغیر اس عشق میں آسودگی
نہیں ملتی۔ کیونکہ یہ عشق روح کی پکار سے زیادہ جسم کی پکار ہے۔ پھر چونکہ یہ عشق شخصیت کے باقی
حصوں کو متاثر نہیں کرتا۔ اس لئے جنسی مطالبات پورے ہوئے بغیر اس میں تسکین کا کوئی
پہلو نہیں نکل سکتا۔ یہاں لگاؤ کے ایک ہی معنی ہیں۔ یعنی لگاؤ کا خارجی اظہار۔
نے خط نہ کتابت ہے نہ پیغام زبانی اس دل کی تسلی کی کوئی بات نہیں اب

ہمیں دیکھئے وہ جیتا تھا اور ہم اس پر مرتے تھے

۔ یہی راتیں تھیں اور باتیں تھیں وہ دن کیا گزرتے تھے

سے وقت خوش انھوں کا کیا لطف ہم دگر ہیں

دل جن کے مل رہے ہیں اور پاس پاس گھر ہیں
یہ کہنا تو جرات کے ساتھ بے انصافی ہے کہ وہ عشق میں جسمانی تعلقات سے آگے
بڑھتے ہی نہیں۔ لیکن عشق کے خارجی اظہار پر اتنا زور دینے کی وجہ سے ان کا لگاؤ لگاؤ
میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ جرات میر کے معنوں میں عاشق نہیں تھے بلکہ عاشق تھے۔ وہ یکے بعد دیگرے
مختلف مجبور یوں سے سچی محبت کرتے چلتے ہیں اور اپنی عاشقانہ زندگی کے ہر لمحہ کو ایک دوسرے
سے الگ رکھتے ہیں۔ انھیں محبوبوں کی ان گنت ادائیں یاد ہیں، لیکن محبوب ایک بھی یاد نہیں
کوئی ہستی ان کے دل میں اس طرح گھر نہیں کر سکی کہ ان کی کائنات زیر و زبر ہو جائے۔ وہ محبوب

سے جسمانی اور جذباتی ہم آہنگی تو چاہتے ہیں۔ لیکن جنسی تعلقات سے باہر نکل کر عام انسانی تعلقات والی ہم آہنگی کے خواہاں نہیں ہوتے۔ — YEATS نے اپنی محبوبہ کی بے مہری کا لکھ کرتے ہوئے کہا تھا کہ محبت تو خیر میں اور بھی کر لوں گا، لیکن یہ روزمرہ کی زندگی میں جو ایک دوسرے کے ساتھ چھوٹی چھوٹی مہربانیاں ہوتی ہیں، یہ اور کہاں ملیں گی؟ جرأت اپنے عشق میں ایسی ہمہ گیر یک جہتی کے طالب نہیں ہوتے۔ انھیں تو عشق کی طلب سی ہے، اور وہ بہر حال کہیں نہ کہیں پوری کرنی ہے۔ انھیں تو خدا نے مزیدار جیوڑا دیا ہے۔ اور جی کی مزیداریاں انھیں بہر صورت دکھانی ہیں۔ ان کے لئے عشق ایسا تجربہ نہیں، جس کے بعد انھیں اپنی ساری زندگی کو از سر نو ترتیب دینا پڑے۔ انھیں پہلے ہی سے معلوم ہے کہ عشق کیا چیز ہے۔ اور وہ اپنے آپ کو اس سے سلنے کے لئے پوری طرح تیار پاتے ہیں۔ چنانچہ ان کے لئے 'رحمانی یا شیطانی قوت نہیں، بلکہ محض من چلایں ہے۔

لگا جاتا ہے جرأت اس بتِ خوشخوار سے یک ہے

وہی دم عشق کا مارے جو ایسا من چلا ہو دے

ازل سے گرفتار پیدا ہوا ہے یہ دل کیا مزیدار پیدا ہوا ہے

پوچھتے کیا ہو کہ اب الفت کسی کے ساتھ ہے

آہ یہ دل کا مزا تو اپنے جی کے ساتھ ہے

ان مزے داریوں نے محبوب کے ساتھ جرأت کے ردیے کو بھی عجب رنگ دے دیا

ہے۔ محبوب کو بے اعتنائی پر شرم تو اور شاعروں نے بھی دلانی ہے، اور کئی پہلوؤں سے

کیا کیا آپ نے کہ حسرت سے نہ ملے، حسن کا غرور کیا

فراق صاحب تو محبوب کے ساتھ ناز بھی کرتے ہیں۔

کل پھر عشق نہ روٹھ سکے گا آج منالے آج منالے

لیکن یہ ایک دیس، قوی اور رچی ہوئی شخصیت کا اپنے اوپر اعتماد ہے جو محبوب
سے بھی ٹکڑے جاتا ہے۔ اس کے برخلاف جرات تو اپنی جنسی خواہش کو اس بری طرح
حق بجانب سمجھتے ہیں کہ اس کے مقابلے میں زندگی کے اور پہلوؤں کو خاطر ہی میں نہیں لاتے۔
حیف ہے اس کے ہونے پر جو یاد کرو تم غیر کو جان
جرات میں جو نہیں سولہ سی بات وہ کیا ہے اور کہیں

مخودیدار اپنا جیسا کر دیا تو نے مجھے
میں بھی جرات ہوں کروں یوں تجھ کو حیراں تو بھی

دوڑ دوڑ آنے سے جرات کے رکومت کیا کرے
اس بچارے کی طبیعت تم پہ ہے آئی ہوئی
جب یہ من چلا پن اپنی خود اعتمادی میں حد سے گزرنے لگتا ہے تو محبت اچھی خاصی
پہلوانی بن جاتی ہے اور اپنی کامرانیوں کا غرور اُدھاپن، اور ابتذال پیدا کر دیتا ہے۔
_____ ساتھ ساتھ شاعری میں بھی۔

عاشقی کے فن میں جرات آج خم ٹھوکوں ہوں میں
سامنے ہو جائے اب جو مرد ہو میدان کا
چنانچہ جب ان کی غیرت کو ٹھیس لگتی ہے تو اس دقت بھی انسانی وقار یا خودداری
کے سوال سے زیادہ رنگ یہ ہوتا ہے جیسے ان کی استاد بلکہ ان کی جنسی خواہش کی توہین
کی لگتی ہو۔

آج اس طرح سے جھڑکا کہ پھر اس سے جا کر کچھ بھی غیرت ہو جو دل کو تو نہ نہار ملے

منہ میں جو آئے ہے سو کہتا ہے مجھ کو کیا بے زبان پایا ہے
 اب ذرا اس عاشقی کے فن کو بھی دیکھ لیجئے جس کے وہ ماہر ہیں۔ اصل میں جرات
 عاشقی کے فن سے نہیں بلکہ اپنی طبیعت سے واقف ہیں۔ انہیں معلوم ہے کہ عشق لڑانے کے دوی
 نتیجے ہو سکتے ہیں۔ اگر محبوب ہاتھ آگیا تو رادی عین ہی عین لکھتا ہے۔ اپنی استاد سلیم، اور
 اگر ہاتھ نہ کیا تو جی کی مزے داریاں سلامت رہیں۔ آگے دیکھیں، اس کاردانی کا فائدہ یہ ہے کہ
 آدمی تاج سے بے نیاز ہو کر عشق لڑا سکتا ہے۔ ناکامی کی صورت میں پہلے سے معلوم ہے کہ رنج
 دو چار دن سے زیادہ نہیں چلتا۔ چنانچہ انھوں نے پہلے ہی سے انتظام کر لیا کہ عشق زندگی کا
 ایک گراں بار تجربہ نہ بنے پائے۔ جرات کی اصل پہلو اتنی یہ ہے کہ انھیں درد سے بچنے کے
 واسطے معلوم ہیں۔ وہ محبت کے میدان میں بڑی آسانی سے خم ٹھونک سکتے ہیں، کیونکہ محبت
 تو ان کی کاردانی کے ہاتھوں ختم ہو جاتی ہے، اب انھیں کیسے ہرایا جاسکتا ہے۔

حسن اے جان نہیں رہنے کا پھر یہ احسان نہیں رہنے کا
 ہجر کے غم سے نہ گھبرا جرات اتنا حیران نہیں رہنے کا
 محبت کا ختم ہو جانا تو الگ، یہ کاردانی تو محبت کو ہنسی مذاق اور دل لگی میں
 بدل دیتی ہے۔

پمدہ ست منہ سے اٹھانا زہار مجھ میں اوسان نہیں رہنے کا
 آن کر اپنی امانت لے جا پھر تجھے دھیان نہیں رہنے کا
 پتہ نہیں جرات نے ساتھ ساتھ یہ بھی کیوں نہ کہہ دیا کہ
 آن کر پاں تو کھالے جلدی درد پھر پاں نہیں رہنے کا
 جو چیز ان کی محبت، ان کی شخصیت، ان کی شاعری کو بڑا ماننے سے روکتی ہے، وہ یہ کہ
 ان کے یہاں درد نہیں، ٹیس اور کسک ہے۔ چونکہ اس زمانے میں تصوف کا رواج تھا، پھر وہ
 تیرے رنگ میں کہنے کی کوشش وقتاً فوقتاً کرتے رہتے ہیں۔ اس لئے وہ نظریاتی طور پر اپنا فرض

سمجھتے ہیں کہ دل میں درد ہو۔

گرچہ ہر قلب میں جرأت صورتیں ڈھلتی رہیں۔ یہ بنا جو درد کا پتلا وہی انسان ہوا۔
لیکن اس احساس کے باوجود وہ درد سے گھبراتے ہیں۔ وقتی رنج تو وہ سہار
لیتے ہیں۔ میر کی پیروی کرنے کی فکر میں آخر انھوں نے زار نالی کے مضامین باندھے ہی ہیں اور
میر نے ان کی طبیعت کی خاصی اصلاح کی ہے، اور کئی جگہ ان کا لہجہ بدلا ہے۔

روئے ہے بات بات پر جرأت ہے گرفتار یہ کہیں نہ کہیں

لیکن وقتاً فوقتاً دل گداز ہو جانے کے باوجود ان کے یہاں وہ اپنا غم نہیں ملتا، جس کا
میں نے شروع میں ذکر کیا تھا۔ رنج ایک وقتی چیز ہے۔ درد میں ایک تسلسل اور ایک استقلال
ہوتا ہے۔ پھر یہ بھی ضروری نہیں کہ درد صرت محرومی اور ناکامی سے ہی پیدا ہو۔ جرأت کے
یہاں درد محض ناکامی کا احساس ہے۔ ان کی خوشی یا رنج کا انحصار محبوب کے ملنے یا نہ ملنے
پر ہے۔

دل اب ایسا کہیں آیا ہے کہ جی جاتے ہے یہ قلق ہم نے اٹھایا ہے کہ جی جاتے ہے
کھوئے جاتے ہیں ہم اب دیکھ کے اس کے حرکات ہم نے محبوب وہ پایا ہے کہ جی جاتے ہے
کسی خاص محرومی کے وقت اُنھیں قلق تو ہوتا ہے لیکن محرومی کو سمجھنے میں جو اذیت
پیدا ہوتی ہے، اُس میں وہ جان چراتے ہیں۔ وہ وقتی رنج کے سامنے بے بس ہو جاتے ہیں۔
لیکن اپنے آپ کو میر کی طرح اپنے دکھوں سے الگ نہیں کر سکتے۔ وہ اپنے دکھ کی کہانی تو سنا سکتے
ہیں، لیکن اس کا مطالعہ نہیں کر سکتے۔ وہ اپنی حالت بیان کر سکتے ہیں، اس حالت پر مصوفا
حیرت کا اظہار بھی کر لیتے ہیں۔ لیکن اس حالت کے اندر ڈوبنے اور اس کی تفتیش کرنے کی
خواہش انھیں نہیں ہوتی۔

آرام نہ ہو دل کو تو اے یار کیا کریں کیا
پھر پھر کے ہیں آتے ہیں نا چار کریں کیا
تماشا ہے کہ پاس اپنے وہ بٹھلاتے نہیں ہم کو
اور اس سے گرجا بیٹھیں تو پھر بیٹھا نہیں جاتا

ان کے اندر محبت کے خلاف ایسی مدافعت نہیں جیسی حالی میں ہے۔ انھیں محبت سونپ دی
 قبول ہے اور ساتھ ہی یہ بھی معلوم ہے کہ اس میں تھوڑے بہت دکھ بھی جھیلنے پڑیں گے! اوکھلی
 میں سرد یا تو جڑوں کا کیا ڈر، چنانچہ نہ تو ان کے اندر کش مکش پیدا ہوتی ہے جو حالی کے یہاں ہے،
 نہ وہ تضاد اور کھینچا تانی جو تیر میں ہے! تیر کے درد کا سبب یہ اُلجھن ہے کہ آخر عشق بیک وقت
 رحمت اور عذاب کیوں ہے؟ چونکہ وہ فن عاشقی کے ماہر گرگ باراں دیدہ ہیں۔ انھیں سب
 حالات کا پہلے علم ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ انھیں کیا کرنا ہے اس لئے وہ درد کو اُلٹھے ہی نہیں دیتے۔
 جو کہہ دے ظلم ہم پر سب ہمیں گئے کیا کریں تم بنے اس کام کے اور ہم بنے اس کام کے
 پھرتے ہیں دن کو کوہ کو گزر رہے شب کو رات سہتے یہ کیوں خرابیاں گرنے کسی کو چلتے
 اپنی توقع کے مطابق انھیں کبھی کبھی محرومی اور ناکامی یا محبوب کی بے اعتنائی کے سبب
 دکھ ہوتا ہے۔ کلجے میں ہو کہ اُلٹتی ہے اور وہ اپنے خلوص، اپنی حق گوئی کے تقاضے سے مجبور
 ہو کر اپنی پہلوئی کے باوجود کراہ لیتے ہیں۔

کیا عالم آپ کا ہے سیاں جرات ان دنوں عالم سے چھٹ گئی ہے ملاقات آپ کی

جب مجھے پاس سے اٹھ کر وہ کہیں جا بیٹھے ہیں۔ جی میں گزر رہے کہ لے کاش وہیں ہوتے ہم

ہم نے ہر چند کہا پر نہ وہ آیا یاں تک کیا کہیں بات بنا کر دل بہجور سے ہم
 بعض دفعہ تو وہ اپنی کسک میں بھی ایک طرب کا پہلو پیدا کر دیتے ہیں۔ یہ وہ بات نہیں
 کہ غم و نشاط گھل مل کر ایک ہو جائیں۔ بلکہ ایسا ہے جیسے کسی کو سب سے الگ تھلگ منہ لٹکا
 بیٹھے دیکھ کر اس کا غم غلط کرنے کے لئے اُسے چھوڑتے ہوں۔

واں سے اول دل بے تاب تو کب آتا ہے
 اور جو آتا ہے تو سو جا پہ چل کر آنا

اس کے مقابلے میں داغ کا یہ شعر دیکھئے :-
 داغ دارفتہ کو ہم آج ترے کوچے سے اس طرح کھینچ کے لائے ہیں کہ جی جانتا ہے
 جرات نے محبوب کی ستم ظریفی کا ذکر ایک جگہ یوں کیا ہے :-

کل جو رونے پر مے ٹپکے ھیان اس کا پڑ گیا ہنس کے یوں کہنے لگا کچھ آنکھ میں کیا پڑ گیا
 اس وقت تو خیر محبوب بچاروں کے ساتھ زیادتی کر رہا تھا۔ لیکن اس میں بھی شک
 نہیں کہ جرات کے درد کی نوعیت اسی قسم کی ہے جیسے آنکھ میں کچھ پڑ گیا ہو۔ یعنی ایک ایسا واقعہ
 جو تھوڑی دیر تکلیف دے۔ مگر پھر تکلیف دور ہو جائے۔ جرات اس تکلیف سے اتنا گھبراتے ہیں
 کہ ایک جگہ تو انہوں نے "بقول میر" کہہ کے "سپر دم بہ تو مایہ خویش را" والا معاملہ کر دیا ہے۔
 آوارہ در بدر ہوں میں جرات بقول میر خانہ خراب ہو جیو اس دل کی چاہ کا
 اصل میں جرات کا قصہ یہ ہے کہ وہ دو قسم کی شاعری کے درمیان بے ہوئے ہیں۔ ایک
 تو لکھنوی شاعری، دوسرے میر کی شاعری۔ اپنی ظریف طبعی کے باعث اور کچھ ماحول کے اثر
 سے انہوں نے اس طرح کی خیال آرائیاں تو کی ہیں جہاں الفاظ یا تصورات کو جذبات سے
 الگ کر کے ان سے کھیلا جاتا ہے۔ مثلاً :-

ہے یہ عالم چشم ساقی پر کہ وقت مے خوری چشم بینا حق سے چاہے ہے کباب فرگسی
 لیکن ان کی طبیعت میں انشا کا سا ہنسور پس نہیں تھا۔ اس لئے وہ اس رنگ میں
 کامیاب نہیں ہو سکے۔ کچھ میر کی پردی کے شوق نے انہیں ادھر ٹھیک طرح چلنے نہ دیا۔ لیکن
 دوسری طرف لکھنوی رنگ نے میر کا رنگ خراب کیا۔ پتہ نہیں کہ اگر وہ لکھنؤ کے بجائے دلی میں
 ہوتے تو کس قسم کی شاعری کرتے۔ اُن کے حزن میں دسعت اور گہرائی آجاتی۔ یا ان کا طریقہ
 انداز بھی مرجھا کے رہ جاتا۔ فی الحال صورت یہ ہے کہ وہ دیکھتے ہیں آتش رخوں کے حسن
 کا بازار گرم ہے! اور اپنی گرمی دکھانا چاہتے ہیں۔ عشق میں خارجی کامیابی کی انہیں ایسی
 چاٹ پڑ گئی ہے کہ وہ وقتاً فوقتاً دکھ جھیلنے کے باوجود دکھ سے گھبراتے ہیں اور اسے جی کا

جنجال سمجھتے ہیں۔ جس عشق میں مصیبت اٹھانی پڑے، اُس کے بعد اُنھیں افسوس ہوتا ہے کہ
آخر اس مصیبت میں ہی کیوں پڑے۔ بارِ غم کے نیچے تو میر بھی پس پس گئے ہیں۔ مگر حرات
کے لئے کامیابی اور ناکامی کا فرق بہت معنی رکھتا ہے۔ پہلوانی کی ڈینگ کے باوجود اُنھیں
اپنے اس کچے پن کا احساس ہے۔

ہر روز کے جلنے کو کہاں سے جگر آئے

(اس کے مقابلہ میں میر کا شعر بھی یاد کیجئے۔)

جب نام ترا لیجئے تب چشم بھر آوے

اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

میر کے لئے زندگی ایک "عشق" ہے۔ حرات کے لئے اُنھیں

جسرات بلند مرتبہ عشق ہے بہت ہم پست ہمتی سے ابھی ہیں ورے ورے

جی کے لگ جانے کا کچھ پایا دلا تو نے مزہ ہم نہ کہتے تھے بُری ہوتی ہے دیوانہ لگی

جہاں جا بیٹھتے ہو دل نہیں لگتا سیاں حرات کہو اب تو اٹھائی کیفیت کچھ دل لگانے کی

لگایا غم یہ جوانی میں کیوں سیاں حرات ابھی تو سیر تماشے کے تھے تمہارے دن

سختیاں دردِ محبت کی نہ پوچھو ہے جی ہی جانے ہے جو کچھ دل نے اذیت پائی

ملاؤں آنکھ ٹکاس سے تو سرتن سے جدا ہو دے

کہاں لا کر بھنسا یا اے تیرے دل کا بُرا ہو دے

جرات سے درد تو واقعی نہیں برداشت ہوتا، لیکن جن حدوں میں رہ کر وہ عشق کہتے ہیں، ان کے اندر رہتے ہوئے بھی اور اپنے کھلاڑین کے باوجود اور اپنے من چلے پن کے باوجود بہت سی جگہ جسمانی لگن کی شدت اور خلوص کے باوجود ان کی شاعری میں کئی جگہ ہلک اور مہلک، والہانہ پن اور سرشاری بلکہ مصومیت تک آگئی ہے۔

کہاں آئے کہاں بیٹھے سمجھتے کچھ نہیں جرات یہ ہو جاتی ہے ہم کو بخودی سی واں سے گھرا کر

مری وحشت سے رک کر دل ہی دل میں ٹٹوں وہ کہتا، الہی لگ گئے کیوں ایسے دیوانے کو پیارے ہم

کیونکہ تم پاس سے ہم جائیں بھلا اور کہیں جی تو لگتا ہی نہیں یاں کے سوا اور کہیں

کوچہ جاناں سے جلتے ہیں یہ جاسکتے نہیں گواٹھاتے ہیں قدم پر دل اٹھاسکتے نہیں

جی میں سو بار آئے ہے جرات نہ ملنے یار سے پر سمجھ کر دل میں کچھ سو گند کھا سکتے نہیں اگر محض جنسی تسکین ہی کا سوال ہو اور معاملہ اس سے آگے نہ بڑھے تو ادبیات ہے لیکن اگر آدمی کے دل میں جسم کا احترام نہ ہو، جسم اور جسمانی خواہش کی تھوڑی بہت قدر ہو (چاہے وہ ابھری ہوئی گات کی قدر ہی ہو) تو یہ کسی نہ کسی حد تک انسانیت کی قدر بن جاتی ہے، اور عیش پرستی میں بھی تھوڑا سا ارتفاع آ جاتا ہے۔ لگا ہٹ انسانی لگاؤ میں تبدیل ہونے لگتی ہے۔ جرات بھی (غالباً میر کے سہارے) اس طرز تھوڑا سا بڑھے ہیں۔ گو حسرت موہانی کے برابر بھی نہیں پہنچے۔

مضطرب ہو کے دل اُس شوخ کا بھی دھڑکے ہے
اُس کے بیٹھے ہے کبھی پاس جو مجھ مضطرب کے

یا لاگ دلوں کی تھی ہم دم بدم افزوں یا جی کی رکاوٹ ہے ادھر اور ادھر بھی
 جرات کی زندگی میں دو چار لمحے ایسے بھی آئے ہیں جب یہ لگاؤ بڑھ کر محبوب کی قدر
 اور محبوب کے احترام کی شکل اختیار کرتا نظر آتا ہے۔ مگر یہ آثار آثار ہی رہے۔ ان کی
 نشوونما نہ ہونے پائی۔

ہوئی ادریاں ہم سے جرات تو کیا مگر تم کو آ کر خفا کر چلے

یوں وہ آنکھوں میں کہے ہے جب کہہ رہا ہے کوئی پھوٹ پھوٹ اتنا نہ رو بدنام ہوتا ہے کوئی

کہا ہے میں نے تجھ سے کب غیر پاس نہ بیٹھ خدا کے واسطے مجھ پاس تو اُداس نہ بیٹھ
 ایسے وقت اپنی جسمانی خواہش کے حق بجانب ہونے کا خیال بھی ان کے دل سے نکل جاتا
 ہے اور وہ اپنے عاشقانہ تعلقات کو بھی عام انسانی تعلقات کے دائرے میں لانے کی
 کھوڑی بہت کوشش کرتے ہیں۔

جسے یاد اپنی لگائے اُسے صاف دل سے بھلائیے
 ملک ادھر تو آنکھ ملائیے ہی ہم سے قول و قرار تھا

کسی نے تیری خاطر خانہ دیراں کر دیا اپنا بھلا تو بھی اُسے اے خاندان آباد جانے ہے

بھلا دیکھو تو ہم تم ایک ہی بستی میں بستے ہیں سو تس پر یہ غضب ہے دیکھنے کو بھی ترستے ہیں
 لیکن اس آخری شعر میں انسانی ہستی کی پیچیدگیوں پر وہ استعجاب آمیز بیچارگی کا
 احساس نہیں آنے پایا جو میر کے شعر میں ہے۔

وجہ بے گانگی نہیں معلوم تم جہاں کے ہوداں کے ہم بھی ہیں

جرات کے شعریں تو صرف محبوب کی بیگانگی کا گمہ ہے۔ بہر صورت اُن کے یہاں بھی محبوب کے جسم نہیں بلکہ اس کی شخصیت کی سچی طلب دو ایک جگہ ملتی ہے۔

گر درِ یار پہ پھر پھر کے نہ آتے جرات در بدر روتے پڑے پھرتے جدھر جاتے ہم
مگر محبوب سے اُنھیں ایک منفی قسم کا فائدہ پہنچا ہے۔ یعنی وہ سرگشتہ نہیں ہونے پائے،
آتش کو محبوب کی بے رخی میں بھی ایک مثبت چیز حاصل ہوئی ہے اسی لئے آتش کے شعریں
ایک بے یایاں سکون ہے۔ جس نے اضطراب کو اپنے اندر سمیٹ لیا ہے۔ ایک ایسی ٹھنڈک ہے
جو جرات کے شعر کو چھو بھی نہیں گئی۔

دھوپ میں سایہ دیوار نے سونے نہ دیا خاک پر سنگِ درِ یار نے سونے نہ دیا
اچھا، اب جرات کی طرف سے محبوب کا رویہ دیکھئے کہ اُنھیں اپنی محبت کا جواب کیسا
ملتا ہے۔ عام طور سے جرات کا محبوب ان سے پیٹھ اور لگاؤٹ کی باتیں کرتا ہے جو بے رخی
اور بے اعتنائی سے خالی ہیں۔ جرات کو دو انسانی ہستیوں کی درمیانی خلیج کا تجربہ نہ ہونے
کے برابر ہے۔ — یعنی بعض وقت کی محرومی کے باوجود۔

دیکھ ہم خاک نشینوں کو وہ بولا کہ کہیں اور جاگہ نہیں کیا یہ جہیز ہیں بیٹھے ہیں
دیکھے منت سے مرا کوئی بھٹانا جرات اور اس شوخ کا کہنا کہ نہیں بیٹھے ہیں

میں یہ نظروں میں سبک ہوں کہ دم گریہ وہ شوخ ہنس کے پھڑپھڑے ہے کہ لو بس نہ کر دل بھاری

کچھ لگاؤٹ کا سبب اور نہیں پر جرات یہ وہ چاہے ہے کہ اس کو بھی لگائے رکھئے
لیکن جب یہ لگاؤٹ لگاؤ میں بدلتی ہے تو محبوب رفاقت کا حق ادا کر دیتا ہے۔ محبوب
کے معاملے میں بھی یہ ربط اور رفاقت کا احساس جسمانی آسودگی سے پیدا ہوتا ہے اور آہستہ آہستہ
انسانی تعلقات کی شکل اختیار کرنے لگتا ہے۔ فراق صاحب نے ایک دفعہ اس تعب کا اظہار

کیا تھا کہ بعض شاعر محبوب کی بے اعتنائی کا رونا روتے رہتے ہیں۔ لیکن اگر کہیں محبوب خود ان پر عاشق ہو جائے تو کیا ہو؟ لیکن جرأت کو ان شاعروں کی طرح اس قسم کی پریشانی نہیں اٹھانی پڑتی۔ وہ عشق لڑانا بھی جانتے ہیں اور عشق وصول کرنا بھی۔ کیونکہ ان کے یہاں عشق کا سارا کاروبار جسمانی مقامیت پر منحصر ہے۔ چنانچہ انھیں محبوب کے لگاؤ کا احساس ہے اور اس کی قدر بھی۔ — بلکہ انھیں عشق میں سب سے بڑی ضرورت اسی چیز کی ہوتی ہے۔

کیا جانئے کم بخت نے کیا ہم پہ کیا سحر جرات نہ تھی ماننے کی مان گئے ہسم

حیرت ہے کہ کل اس نے کہی کان میں اپنے وہ بات کہ مطلق جو نہ تھی دھیان میں اپنے

کئی دن بعد جانے پر ذرا جس سے کہ اُلفت ہو
غضب ہے اس کا یہ کہنا کہ کتنے بے مروت ہو

روٹھے اس شوخ ستم گر سے تو اس نے ہم کو
ان دھڑکوں سے منایا ہے کہ جی جانے ہے
کامیاب عشق میں محبوب سے اتنی ہم آہنگی اور ربط حاصل کرنے کے بعد بھی عشق جرأت کے لئے
انسانی زندگی یا کائنات سے ہم آہنگی حاصل کرنے کا وسیلہ نہیں بنتا۔ یہ ربط صرف ایک آدمی سے
حاصل ہوتا ہے اور وہ بھی اپنی اپنی شخصیتوں کے دو چار گوشوں میں۔ محبوب ان کے روٹھ جانے
سے تو ڈرتا ہے اور ان کے کان میں ایسی بات بھی کہہ دیتا ہے جو ان کے دھیان میں بھی نہ آئی
تھی۔ لیکن یہ محبت کرنے والا محبوب ان کے لئے کبھی وہ چیز نہیں بٹتا، جو فراق صاحب کا محبوب ان کے
لئے بن گیا ہے۔ —

تو دن کی طرح حسین رات کی طرح پُر کیف جہاں بھی جائے یہ اندازِ مہر و مہر جلتے
 جس عشق پر بسیٹ انسانی زندگی اور کائنات کا پر تو نہ پڑے وہ اُس سے زیادہ
 ہو بھی کیا سکتا ہے؟ جو آدمی محبوب کی اداؤں کو گنتا رہ جائے اور دوسری چیزیں چھوڑ پورے
 محبوب کو بھی نہ دیکھ سکے وہ اس سے بڑی شاعری کیا کر سکتا ہے؟ یوں تو جرات نے سر پہ
 تک محبوب کے سارے دل کش اعضا کا نام لے دیا، لیکن وہ ہمیں اپنا محبوب تک نہ دکھاسکے۔
 معاشقے کی تفصیلات بیان کرنے کے باوجود وہ عشقیہ تعلقات کی پیچیدگیوں سے دامن پکاتے
 رہے۔ انھیں ان پیچیدگیوں کا احساس تو ضرور ہوا۔ آخر پہلو ان عشق تھے۔ چنانچہ اس کا
 اشارہ انھوں نے کیا ہے۔

دل دیے مدت ہوئی ہے اب تلک لیکن مزاج اُس بیتِ کافر کا کس کافر سے سمجھا جائے ہے
 لیکن وہ اس الجھن میں نہیں پڑنا چاہتے۔ جب ایسی بات آتی ہے تو اُسے ہنس ہنسا کر
 صاف اڑا جاتے ہیں۔ وہ تو بس یہ دیکھتے ہیں کہ محبوب مل رہا ہے یا نہیں مل رہا اور کس طرح یہ
 ”کس طرح“ ہی اصل میں ان کی شاعری ہے۔ لیکن یہ سوالات کہ محبوب کیوں مل رہا ہے اور کیوں
 نہیں مل رہا۔ خوش وقتی میں محل ہوتے ہیں۔ یہ باتیں یارِ لوگ معلوم نہیں کرنا چاہتے، لہذا جرات
 کتنی کاٹ جاتے ہیں۔ محبوب مل گیا تو سبحان اللہ، نہ ملا تو خیر سلا اور اگر عشق میں مرنے کی نوبت
 آگئی تو بھی۔

دیا اس کے در پہ جو جرات نے جی محمد اللہ محنت ٹھکانے لگی
 غرض انجام ہر طرح نقشے کے مطابق ہونا چاہیے کیونکہ انھیں تو ایک کردار نبھانا ہے۔
 کامیابی میں بھی اور محرومی میں بھی۔ بہر حال خاتمہ اس طرح ہونا چاہیے کہ یارِ دوست بھی اس کی
 صحیح نوعیت پہچان کر اطمینان کے ساتھ الحمد للہ کہہ سکیں۔ چونکہ جرات کی مکمل سوانح عمری تو میسر
 نہیں اس لئے میں نہیں کہہ سکتا کہ ان کی ذہنی دل چسپیاں محدود تھیں یا وسیع۔ یوں ہونے کو
 انھوں نے سیاست پر بھی اظہارِ خیال کیا ہے۔

تجھے نہ امیر کوئی ان کو نہ وزیر
 جو کچھ وہ پڑھائیں سو یہ منہ سے بولیں
 انگریزوں کے ہاتھ اک قفس میں ہیں اسیر
 ہنگامے کی مینا ہیں یہ پورب کے امیر
 پھر انھوں نے رسمی یا غیر رسمی طور پر کارواں، قفس وغیرہ کے مضامین بھی بانٹے ہیں
 جن کی سیاسی تفسیریں بھی کی جاسکتی ہیں۔ لیکن ان کی عشقیہ شاعری سے تو یہی پتہ چلتا ہے کہ
 اگر ان کی ذہنی دل چسپیاں محدود نہیں تھیں تو بھی انھوں نے اپنی عشقیہ زندگی میں انھیں اخل
 نہیں ہونے دیا بلکہ یا تو اپنی شخصیت کا بہت بڑا حصہ عشق بازی کے حوالے کر دیا۔ ورنہ
 پھر عشق کو اپنی ہستی کے ایک الگ تھلگ کونے میں بند کر دیا۔ چنانچہ ان کا عشق دوسری
 دل چسپیوں اور زندگی کے دوسرے پہلوؤں سے بالکل اثر پذیر نہیں ہوا۔ اوپر سے ایک حرکت
 انھوں نے یہ کی کہ اپنے عشق کو الگ الگ لمحوں میں بانٹ دیا۔ ان کا عشق اس طرح ٹکڑے ٹکڑے
 ہوا کہ وہ اُسے کُل سمجھ کر کبھی نہیں دیکھ سکے، اجزاء ہی سے اُلجھتے رہے، انھوں نے اردو شاعری
 کو یہ فائدہ تو ضرور پہنچایا کہ ہماری شاعری چھوٹی چھوٹی اداؤں اور لمحاتی تاثرات کو بیان کرنا
 سیکھ گئی۔ لیکن جرات میں اتنی قوت نہیں تھی کہ ان کا تخیل ان اداؤں کو پوری شخصیت کا نمائندہ
 بنا کے پیش کر سکتا۔ چنانچہ وہ تاثرات کے شاعر ہیں۔ تجربے کے شاعر نہیں۔ ان کا فن عکاسی،
 خلاقی نہیں، اسی لئے ان کا عشق عام تندرست آدمی کا عشق ہے اور ان کی عشقیہ شاعری
 کم سے کم عاشق مزاجوں میں ضرب المثل بن جانے کی پوری صلاحیت رکھتی ہے۔

کچھ فراق صاحب کے بارے میں

فراق صاحب نے اپنی کسی غزل میں کہا ہے - ع
 ”حقیقتوں کے خزانے لٹا دیے میں نے۔“

اس پر کسی صاحب نے اعتراض کیا کہ فراق صاحب ذرا بتائیں تو یہی کہ انھوں نے
 اپنی غزلوں میں کون سی حقیقتوں کے خزانے لٹائے ہیں۔ خیر یہ بات تو بعد میں دیکھیں گے کہ
 فراق صاحب نے کیا کیا ہے کیا نہیں۔ پہلے تو سوال یہ آتا ہے کہ شاعری سے ہم اس قسم کی توقع
 بھی رکھ سکتے ہیں یا نہیں۔

در اصل شاعری کے متعلق ہمارے یہاں عام لوگ جس طرح سے سوچتے ہیں اُس پرانیسویں
 صدی کی انگریزی تنقید کا بڑا اثر پڑا ہے۔ اس کے ساتھ ترقی پسندوں کے نظریے اس بُری طرح
 گڈ بڈ ہو رہے ہیں کہ ہم لوگ شاعری پڑھنا ہی بھول گئے ہیں یہ فکر نہیں ہوتی کہ شعرا چھاپے یا
 بڑے یا شعر ہوا بھی کہ نہیں۔ اس کے بجائے ہم شعر میں کوئی ایسا خیال یا نظریہ حیات ڈھونڈنا
 شروع کر دیتے ہیں جسے تحریری انداز میں بیان کیا جا سکے۔ یعنی ہم شاعری کو فلسفے یا سیاست
 یا معاشیات کا نغم البدل سمجھتے ہیں۔ جس میں خوبی یہ ہے کہ جربات فلسفی بھاری بھر کم طریقے سے

ہے گادہ شاعر ہلکے پھلکے لفظوں میں کہہ دیتا ہے۔ اور وہ ذہنی محنت سے بچ جاتے ہیں۔ ہمارے شاعر اور ان کے پڑھنے والے دونوں کے دونوں یہ بھول چکے ہیں کہ شعر میں ایک بات ایسی بھی ہوتی ہے کہ جو شریں نہیں کہی جاسکتی۔ چنانچہ اس خیال پرستی کے دور میں اگر شرکی جمالیاتی حقیقت پر زور دیا جائے تو کچھ بیجا نہ ہوگا۔

لیکن اس کے ساتھ ساتھ ایک دوسرا پہلو بھی ہے۔ شعر ایک جمالیاتی چیز ہے لیکن انسانی تجربے اور کائنات کی ماہیت کی تفتیش کا ایک ذریعہ بھی ہے۔ یہ باذرا بلند بانگ معلوم ہوتی ہے۔ اسے بھی چھوڑتے۔ فراڈ نے سینکڑوں مثالیں دے کر یہ بات واضح کر دی ہے کہ آپ ایک لفظ ایسا نہیں کہہ سکتے جو ہل ہوا اور جس کا تعلق بولنے والے کی ذات سے نہ ہو۔ تو شعر کامیاب ہو یا ناکامیاب۔ اس کے ساتھ شاعر کی ذات معرض بحث میں ضرور آتی ہے۔ پھر آپ کوئی چھوٹے سے چھوٹا جملہ ایسا نہیں کہہ سکتے جس میں کوئی نہ کوئی فلسفہ نہ نکلتا ہو۔ یعنی ہم اپنی معمولی سے معمولی باتوں میں بھی انسانی زندگی اور کائنات کے متعلق کسی نہ کسی رویہ کا اظہار ضرور کرتے ہیں۔ چاہے اس کا دائرہ کتنا ہی تنگ کیوں نہ ہو۔ چونکہ شعر میں بھی لفظ استعمال ہوتے ہیں لہذا شعر بھی اسی قسم کی ذاتی یا کائناتی معنویت سے خالی نہیں ہو سکتا۔ پھر چونکہ شعر میں جمالیاتی نظم کے علاوہ کسی نہ کسی قسم کا جذباتی یا فکری نظم بھی رونا ہوتا ہے جس سے ایک اشارہ یہ نکلتا ہے کہ شاعر نے خود حقیقت میں بھی کسی نہ کسی طرح کا نظم محسوس کیا ہے۔ اس لئے شعر میں غیر جمالیاتی معنویت عام گفتگو کی بہ نسبت زیادہ ہونی چاہئے، لہذا اگر ہم شعر میں کسی طرح کی حقیقت یا صداقت ڈھونڈیں تو یہ بھی شعر کے ساتھ کوئی زیادتی نہیں ہوگی۔ کسی شعر کی عظمت کا فیصلہ محض شعری یا جمالیاتی اقدار کے اندر رہ کے ہوتا ہے۔ شعر میں حقیقتوں کے خزانے تلاش کرنے سے پہلے ہمیں یہ ضرور دیکھ لینا چاہئے کہ شعر کی حیثیت سے یہ چیز کیسی ہے۔ اس کے بعد چاہے ہم اس شعر کی مدد سے شاعر کی نفسیات سمجھنے کی کوشش کریں چاہے کائنات کی ماہیت کے بارے میں چھان بین کریں۔

فراق صاحب کے متعلق کچھ کہنے سے پہلے ہم تمہید اس لئے ضروری تھی کہ آپ میری باتوں سے

کہیں یہ نہ سمجھ لیں کہ میں فراق صاحب کی شاعری کو سائنس کی حیثیت سے اہم خیال کرتا ہوں۔
 شاعری کو شاعری سمجھ کر پڑھنے کے بعد ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہاں ہمیں کس
 قسم کی حقیقت ملتی ہے۔ نفسیاتی، سماجی، فلسفیانہ حقیقتوں کے بارے میں تو خیر ادبی تنقید میں
 روز ہی کچھ نہ کچھ بتائی رہتی ہے۔ لیکن ادب میں ایک اور قسم کی حقیقت بھی ملتی ہے۔ کائنات کی بنیادی
 مرکزی بلکہ جہری قوت کا احساس۔ اس قوت کے مختلف نام ہو سکتے ہیں۔ اٹالوی فلسفی دیوانتے
 نے اُسے وہ اصول بتایا ہے جو اپنے آپ سے اپنے آپ عمل کرتا ہے اور جسے حرکت میں آنے کے لئے
 کسی خارجی قوت کی ضرورت نہیں پڑتی۔ دیوانتے نے پوری انگریزی شاعری کا تجزیہ اس حساب
 سے کیا ہے کہ اُس اصول کا احساس کس شاعر میں کس حد تک ہے۔ اور کس شکل میں ظاہر ہوتا
 ہے۔ اسی چیز کا دوسرا نام ”اورگون“ ہے جسے ماہر نفسیات ولیم رانک نے دریافت کیا ہے جو قوت
 فلسفیوں کے یہاں محض ایک مفروضہ تھی اُسے رانک نے ایک علمی حقیقت بنا دیا ہے۔ جس کا مشاہدہ
 بھی کیا جاسکتا ہے۔ بلکہ جس سے اسی طرح کام لیا جاسکتا ہے جیسے بجلی سے۔ یہ قوت پوری کائنات
 کا جوہر ہے۔ اور ہر نامیاتی جسم میں موجود ہے۔ انسان کا جسم اور دماغ دونوں اس قوت کے
 تابع ہیں۔ یوں تو یہ قوت ہر آدمی کے جسم میں کسی د کسی مقدار یا شدت کے ساتھ لہریں لیتی رہتی
 ہے۔ لیکن اس کا احساس اور ادراک ہر آدمی کو حاصل نہیں ہوتا۔ رانک کے خیال میں بیسویں صدی نے
 اس قوت کو موسیقی کی شکل میں محسوس کیا۔ اور وان گوگ نے سبز رنگ کی صورت میں۔ اس
 قوت کے براہ راست اظہار کا ذریعہ الفاظ نہیں ہیں۔ ان کی حیثیت ثانوی ہے۔ اس کے باوجود
 آدمی کے الفاظ ہمیں بے کم و کاست اور نہایت سچائی کے ساتھ بتا دیتے ہیں کہ اس کا جسم اور دماغ
 اور گون کی قوت کے ساتھ کیا سلوک کر رہا ہے۔ پوری طرح صحت مند جسم اور دماغ وہ ہے۔
 جس میں ”اورگون“ کی لہریں بغیر کسی رکاوٹ کے دوڑتی ہیں۔

رانک کی تحقیقات کو میرے خیال میں ابھی تک ادب اور فن کے مطالعے کے لئے تو استعمال
 نہیں کیا گیا۔ البتہ خود رانک نے چلتے چلتے دوچار اشارے ضرور کئے ہیں۔ رانک کی کتاب پڑھتے

ہوئے میں فراق صاحب کے بارے میں قطعاً نہیں سوچا تھا۔ لیکن رانج کے نظریات سمجھنے کی کوشش کرتے ہوئے مجھے اپنے آپ سے اپنے آپ فراق صاحب کے شعریا داتے چلے گئے، اور مجھے کچھ ایسا محسوس ہوا کہ اورگوں کا جیسا ادراک فراق صاحب کو حاصل ہے، وہ کسی دوسرے اردو شاعر کو نصیب نہیں ہوا۔ حال یہ ہے کہ رانج کے لئے ہر چھوٹے سے چھوٹے خیال کے مقابل آپ فراق صاحب کے دس پندرہ شعر لکھ سکتے ہیں۔ میں یہاں صرف دو چار مثالیں پیش کر سکوں گا۔

ایک سیدھی سی بات تو فراق صاحب کے شعروں کی صوتی کیفیت ہی ہے۔ رانج کے خیال میں ذہنی اور جسمانی طور پر پوری طرح صحت مند آدمی وہ ہے جو اپنا سانس حلق سے لے کر پیٹ تک محسوس کر سکے جس آدمی کا سانس پیچ میں رک جاتا ہے اُس کے اندر اورگوں کی بہریں بھی آزادی کے ساتھ نہیں چل سکتیں، اور اُس کی شخصیت بھی مریضانہ ہوتی ہے چنانچہ آپ آدمی کی آواز اور بولنے کے طریقے سے اندازہ لگاتے ہیں کہ اس کا کردار کیا ہوگا۔ اب آپ فراق صاحب کا کلام بڑھ کے دیکھ لیجئے ایسے شعر صرف وہی شخص کہہ سکتا ہے جس کا سانس گہرا ہو۔ اس بات کو محض لطیفہ نہ سمجھئے۔ آج تک کسی اردو شاعر نے یہی اور گہری (VOWEL SOUNDS) اس تعداد میں اور اس طرح استعمال نہیں کی۔ جیسے فراق صاحب نے کی ہیں۔ ان آوازوں کا استعمال ہی اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ جسم کے اندر بہریں آگے بڑھ کر کائنات کی بہروں سے ملنا چاہتی ہیں۔

یہاں سے دوسری بات نکلتی ہے۔ رانج کے خیال میں عام آدمی اپنے آپ کو نصایں پہنے والی اورگوں کی بہروں سے بچاتے رہتے ہیں۔ لیکن صحت مند آدمی وہ ہے جو اپنے اندر کی بہروں سے کائناتی بہروں سے مل جانے دے۔ کمزور جسمانی اور ذہنی نظام کے آدمی کو جب یہ چیز پیش آجاتی ہے تو وہ پاگل ہو جاتا ہے یا اُسے بھوت پریت نظر آنے لگتے ہیں یا وہ اپنے آپ کو دنیا کا بادشاہ سمجھنے لگتا ہے۔ لیکن تندرست آدمی ان بہروں کے ارتباط سے ایک نئی

توانائی اور ایک نیا سرور حاصل کرتا ہے۔ فراق صاحب کے اشعار میں عاشق، محبوب اور کائنات کس طرح گھل مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ یہ تو ایسی بات نہیں جو میں آپ کو یاد دلاؤں۔ بہر حال نمونہ کا ایک شعر پھر سے پڑھ لیجئے۔

تارے بھی ہیں بیدار زمیں جاگ رہی ہے

پچھلے کو بھی وہ آنکھ کہیں جاگ رہی ہے

رائخ کے نزدیک اور گون کی قوت کا ایک اظہار زبردست تاریخی تحریکیں بھی ہیں۔

تندرست آدمی جس طرح کائنات سے اپنا رشتہ جوڑتا ہے اسی طرح بڑی سیاسی تحریکوں سے بھی اپنے آپ کو وابستہ کرتا ہے، جو آدمی سیاست سے متعلق کوئی رائے دینے سے گریز کرے وہ رائخ کے خیال میں ذہنی اور جسمانی مریض ہے۔ کچھ اسی قسم کی بات دیوانتے بھی ورڈزور تھ کے بارے میں کہہ چکا ہے۔ دوسرے لوگ تو اُسے شاعر فطرت یا انسانی ذہن کا شاعر ہی بتاتے ہیں۔ لیکن دیوانے نے اُسے تاریخ کا شاعر کہا ہے۔ کیونکہ ورڈزور تھ نے انقلاب فرانس کی تحریک میں خدا کا جلوہ دیکھا۔ فراق صاحب جس قسم کی سیاست سے دلچسپی رکھتے ہیں، میں ذاتی طور سے تو اپنے آپ کو اس سے وابستہ نہیں کر سکتا۔ لیکن اتنا ضرور جانتا ہوں، کہ اگر فراق صاحب کسی نہ کسی عالمگیر سیاسی تحریک سے دل چسپی نہ رکھتے تو ان کا عشق ایسا نہ ہوتا۔ نہ وہ ایسی عشقیہ شاعری کر سکتے۔

اس کائناتی قوت کا فراق صاحب کو صرف احساس ہی نہیں بلکہ شعور بھی حاصل ہے۔ "حیات محض" کا فقرہ ان کے شعروں میں بار بار آتا ہے اور وہ اُسے زندگی کی ثانوی شکلوں سے بالکل الگ کر کے دیکھتے ہیں مثلاً

دور حیات محض تھا اُس کے سریم ناز میں

کیف و اثر کا ذکر کیا زیست کا بھی نشان تھا

یہاں "حیات محض" کے ساتھ ساتھ "دور" کا لفظ بھی قابل غور ہے کیونکہ اور گون

کی قوت ساکن نہیں رہتی۔ بلکہ بہریں لیتی ہے۔

اور گون کے مشابہ اور مطالعے کے بعد رائج نے جو نفسیاتی اصول وضع کئے ہیں، ان کی بھی بہت سی مثالیں فراق صاحب کے یہاں ملتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ اصول انھوں نے اپنی شاعرانہ بصیرت کے ذریعے دریافت کئے ہیں۔ مثلاً رائج کہتا ہے کہ ہر آدمی اور گون کی قوت کو صرف ایک مخصوص مقدار تک برداشت کر سکتا ہے۔ اس کی زیادتی کو سہارے جانا، ہر آدمی کے بس کا کام نہیں۔ مثال کے طور پر رائج نے ایک واقعہ بیان کیا ہے۔ ایک عورت کی بیوی جنسی طور سے بے حس تھی۔ انھوں نے بیوی کو علاج کے لئے رائج کے پاس بھیجا۔ جب وہ ٹھیک ہو کے واپس گئی تو تیسرے چوتھے دن وہ پاگل خانے تشریف لے گئی۔ اب اس کے بعد فراق صاحب کا یہ شعر پڑھئے۔

کہاں ہر ایک سے باریں نشاط اٹھتا ہے
بلائیں یہ بھی محبت کے سرگئی ہوں گی

اس شعر کا ایک ایک لفظ شاعرانہ بھی ہے اور سائنٹیفک بھی۔ اور گون کی لہریں سرور یا نشاط ہی کی شکل میں محسوس ہوتی ہیں۔ اس قوت کی زیادتی، ٹھیک معنوں میں بعض لوگوں کے لئے باریں جاتی ہے۔ آپ آلوں سے ناپ کے دیکھ سکتے ہیں کہ کون آدمی کتنی مقدار سہار سکتا ہے۔ "بلائیں" بھی محض استعارہ نہیں ہیں۔ جو لوگ اور گون کی شدت کو اپنے قابو میں نہیں رکھ سکتے۔ انھیں واقعی بھوت پریت نظر آنے لگتے ہیں۔ اور محبت بھی واقعی محض اصطلاحی لفظ ہے۔ فراق صاحب عام طور سے محبت کے ساتھ سپردگی کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ یہ بھی اور گون کی حرکت کا صحیح بیان ہے۔ عام طور سے لوگ اپنے اعصابی اور ذہنی نظام کو "بکتر بند" رکھتے ہیں۔ نہ باہر کی لہروں کو اپنے اندر آنے دیتے ہیں، نہ اندر کی لہروں کو باہر نکلنے دیتے ہیں۔ محبت کی صلاحیت اسی آدمی میں ہوتی ہے جو اندر کی لہروں کو محبوب کے سپرد کر سکے، یا قوت کے ان دو دائروں کو آپس میں گھل مل جانے دے۔ فراق صاحب کے شاعرانہ الفاظ اصطلاحی اس وجہ سے بن گئے ہیں کہ جن لفظوں کو ہم

استعارہ سمجھتے ہیں۔ وہ رائج کے نزدیک آدمی کے اندر والی قوت کی کیفیت کا بالکل صحیح بیان ہوتے ہیں۔ شاعر کے الفاظ ”علی“ یوں بن جاتے ہیں کہ اُسے آدرگون کا ادراک اور روں کی بہ نسبت زیادہ حاصل ہوتا ہے۔ اسی اصول کی بنیاد پر اردو شاعروں کا مطالعہ کر کے دیکھ لیجئے، آپ کو معلوم ہو جائے گا کہ ہمارے یہاں بکتر بند شخصیتیں کتنی ہیں، اور آزاد شخصیت کس کس کی ہے اور کس حد تک

اب ایک آخری مثال اور۔۔۔ فرائنڈ کے نزدیک خود اذیتی اس طرح پیدا ہوتی ہے۔ آدمی کے اندر دو زحمانات ہوتے ہیں، ایک، تو جنسیت، دوسرے موت کی خواہش۔ جب یہ دوسری چیز غالب آجاتی ہے تو آدمی لذت کے بجائے اذیت ڈھونڈنے لگتا ہے۔ رائج کے نزدیک موت کی خواہش کوئی چیز نہیں، نہ آدمی اذیت کی تلاش کرتا ہے۔ آدمی لذت یا نشاط ڈھونڈتا ہے۔ لیکن خارجی ماحول کے زیر اثر آدمی اس قابل ہی نہیں رہتا کہ نشاط حاصل کر سکے یا اس میں نشاط کو سہارنے کی صلاحیت نہیں رہتی۔ چنانچہ اذیت کی تلاش ہمیشہ لذت پر ختم ہوتی ہے۔ خود کشی کے بھی یہی معنی ہیں آدمی کو اس کے سوا لذت کے حصول کا اور کوئی طریقہ دکھائی نہیں دیتا۔ خود اذیتی کے صرف یہ معنی ہیں کہ آدمی لذت ڈھونڈتا ہے، لیکن لذت کی تاب نہیں رکھتا۔ (یہ نظریہ پیش کرنے پر فرائنڈ نے رائج کو کمیونسٹ کہہ دیا تھا)۔ اس تصریح کے بعد فراق صاحب کا یہ شعر پڑھ لیجئے۔

تمہیں تو اہل ہوس امتحان سے بھاگ چلے

”اہل ہوس“ کو آج تک کسی اردو شاعر نے اس طرح نہیں سمجھا۔ عام طور سے ہماری شاعری میں بوالہوس وہ ہے جو ہمیشہ لذت اور نشاط حاصل کرتا ہے۔ فراق صاحب نے کہا ہے کہ بوالہوس نشاط کی تاب ہی نہیں رکھتا۔ اُسے ہر وقت پیاس لگتی ہے مگر پانی پینے کے بجائے اُسے مرنا قبول ہے۔ یہی کچھ رائج نے بیان کیا ہے۔ خیر یہاں تو میں صرف دو چار مثالیں دے سکا ہوں۔ اگر خدا نے توفیق دی تو میں رائج

کے نظریات کی روشنی میں فراق صاحب کی شاعری کا مطالعہ کسی نہ کسی دن ضرور پیش کروں گا۔ بس مشکل یہ ہے کہ رائج کے نظریات کا استعمال ابھی مغرب کی تنقید میں بھی نہیں شروع ہوا۔ بات یہ ہے کہ رائج کے یہاں روحانیت کی سخت کمی ہے۔ اور یہ چیز یونگ کے یہاں بڑی فراوانی سے موجود ہے۔ اسی لئے ”روحانیت زدہ“ ادبی نقاد ابھی تک یونگ میں الجھے پڑے ہیں۔ حالانکہ رائج کے مقابلہ میں یونگ محض داستان گو معلوم ہوتا ہے +

۱۹۵۳ء

محسن کا کوروی

ایک زمانہ تھا اور وہ بھی کوئی دور کی بات نہیں یہی اب سے بیس پچیس برس پہلے تک ہر مہولی پڑھے لکھے آدمی کو محسن کا کوروی کا نام اور کم سے کم ان کا ایک مصرع "سکت کاشی سے چلا جانہ متھرا بادل" ضرور یاد ہوتا تھا۔ اب حال یہ ہے کہ اول تو لوگ انہیں بھول چلے ہیں۔ اور دوسرے اگر کسی کو ان کا خیال آتا بھی ہے تو ان کے اس نفیہ قصیدے میں وہ کشش محسوس نہیں ہوتی جو پہلے ہوا کرتی تھی شاید وہ بات ہو کہ ع نکل گئیں ضرورتیں بدل گئیں طبیعتیں

اُردو کے نئے نقادوں کے یہاں میں نے صرف ایک جگہ محسن کا ذکر دیکھا ہے اور اُن صاحب نے بھی محسن کی شاعری کو خلوص اور شدت سے عاری، خشک اور مصنوعی کہہ کے اڑا دیا ہے، چلے جیسے ہم لوگ موہن جو داڑو اور مہرپا کے کھنڈر دیکھنے جاتے ہیں، ایک نظر محسن کے کلام پر بھی یہی۔ پانچ ہزار سال پرانی تہذیب کی خیالی تشکیل میں جو مزہ ہے وہ تو اس میں نہیں ملے گا۔ لیکن اپنی قوم کی ذہنی اور جذباتی تبدیلیوں سے واقفیت پیدا کرنے کا درد ضرور حاصل ہو جائے گا۔

محسن کا کوروی کی شاعری پر آثار قدیمہ کی حیثیت سے سہی) غور کریں تو اس میں تین عجیب تضاد نظر آتے ہیں۔

(۱) محسن نے کچھ ایسا زیادہ تو نہیں لکھا مگر دد ڈھائی سو صفحے کا مجموعہ تو بن ہی گیا ہے۔ پھر اس مجموعہ میں تین چار چیزیں ایسی موجود ہیں جو نہ صرف نعتیہ شاعری میں بلکہ پوری اردو شاعری میں ایک امتیازی درجہ کی مستحق ہیں۔ مثلاً دو مثنویاں "چراغ کعبہ" اور "صبح تجلی" ایک "سراپائے رسول اکرم" اور وہ لمبی غزل جس کا مطلع ہے۔

مٹانا لوحِ دل سے نقشِ ناموسِ اب و جد کا

دبستانِ محبت میں سبق تھا مجھ کو ابجد کا

مگر لے دے کے جسے قبولِ عالم حاصل ہوا وہ ہے اُن کا قصیدہ لامیہ۔ یعنی "سمتِ کاشی سے چلا جانبِ مستقرِ بادل" محسن کی ساری شہرت اس ایک قصیدے پر موقوف ہے۔ آخر اس نظم میں ایسی کیا بات ہے، جو آج سے سو سال پہلے ہماری اجتماعی روح کی کسی پوشیدہ رگ کو چھو گئی ورنہ اس قصیدہ پر تو کئی اعتراضات وارد ہو سکتے تھے۔ مثلاً ایک تو بعض لوگوں کو یہی شکایت ہوئی کہ نعتِ رسولؐ میں مناسباتِ کفر کا استعمال غیر مشروع ہے۔ چنانچہ امیر مینائی کو مصنف کے جواز میں یہ دلیل لانی پڑی کہ کعب بن زبیر نے حضرت سرور کائناتؐ کے حضور میں ایک قصیدہ پڑھا تھا جس کی تشبیب مشروع نہیں تھی۔ پھر خود محسن کو اپنی صفائی میں چند شعر پیش کرنے پڑے۔

رجعتِ کفر پہ ایمان کا کرے مسئلہ حل

شب کا خورشید کے اشراق سے قصہ فیصل

مگر ایمان کی کہئے تو اسی کا تھا محل

ظلمتِ کفر کا جب دہر میں چھایا بادل

سیفِ مسلولِ خدا نورِ نبیِ مرسل

پڑھ کے تشبیب مسلمان سے تمہید و گریز

کفر کا خاتمہ بالغیر ہوا ایمان پر

ظلمت اور اس کے مکارہ میں ہوا طولِ سخن

مدعا یہ ہے کہ رندوں کی سیہ بختی سے

ہوا مبعوثِ نقطہ اس کے مٹانے کے لئے

یہ اعتراض تو خیر کھٹ ملاؤں کی طرف سے ہوا تھا۔ لیکن ایک اعتراض خالص ادبی نوعیت کا بھی ہو سکتا تھا۔ قصیدے کے لئے شوکت الفاظ لازمی قرار دی گئی ہے اور 'جزالت الفاظ سے گریز نہایت اہم خیال کیا جاتا ہے۔ چنانچہ جلال الدین سحر لکھنوی کے بارے میں جلال الدین جعفری اپنی "تاریخ قصائد اردو" میں لکھتے ہیں کہ ان کی زبان متانت قصائد کے لئے موزوں نہیں۔ اب سحر کی زبان کا نمونہ دیکھئے :-

اے ہوا جا کے بنارس سے اڑا لا بادل	چاہیے ہندوی سوسن کے لئے گنکا جل
قریاں کہتی ہیں مستی میں جو چلتی ہے ہوا	پھول نہیں نہیں کہتے ہیں سنبھل دیکھ سنبھل
آج تو خوب سی جی کھول کے پیو یارو	فکر فردانہ کرد دیکھ لیا جائے گا کل
آن کر پیڑوں کے تھالوں میں نہاتے ہیں لال	سو کھتے سو کھتے ہو جاتے ہیں بالکل ہرل
کس قدر کیا ریوں میں جمع ہیں گلہائے فرنگ	یہ بڑے دن کے لئے ہوتی ہے شاید کونسل
زمین بھی محسن کے قصیدہ لاسیہ کی ہے اور زبان بھی۔ لیکن محسن کا تصور معاف ہو گیا۔	
بلکہ عیب ہنر ٹھہرا۔ حالانکہ وہ لغت لکھ رہے تھے۔ جس میں ادب و لحاظ اور بھی ضروری تھا۔	
تو اس قصیدے میں وہ کیا چیز تھی جو لوگوں کے لاشعور میں اترتی چلی گئی، اور جس نے لوگوں سے بے ساختہ سبحان اللہ کہلوا لیا۔ !	

(۲) محسن کے متعلق ہر پرانے نقاد نے یہی کہا ہے کہ وہ رسول اکرم سے نہایت پُر خلوص اور شدید محبت رکھتے تھے۔ جلال الدین احمد جعفری لکھتے ہیں۔ "اس کلام پاک کو پڑھ کر یقین ہو جاتا ہے کہ اس کا مداح فی الحقیقت عاشق صادق ہے۔ اہل ہوس میں نہیں..... ان کا ایک ایک لفظ درود پڑھنے کے قابل ہے۔ لیکن اس جذب صادق کا اظہار نہایت پر تکلف اور پُر تصنع انداز سے ہوا ہے۔ یہی جعفری صاحب اُن کے کلام کی خصوصیات پر بتاتے ہیں۔ "اُن کی لغت گوئی میں تشبیہ و استعارات، مبالغہ و اغراق، تلازمات و مراعاة النظیر سب کچھ موجود ہے اور بحد کمال موجود ہے..... پڑھنے والا ان کی معنی آفرینی اور سخن گستری کو

دیکھ کر بے ساختہ داد دینے لگتا ہے..... ہر شعر مذاق شاعری میں ڈوبا ہوا ہے۔ جعفری صاحب ان کی پُر زور طبیعت اور رسائی فکر کی قوت و بلندی سے بہت متاثر ہیں۔ گل رعنا میں عبدالحی بھی تقریباً یہی صفات گنوتے ہیں۔ — مضامین کی بلند پروازی، الفاظ کا شان و شکوہ، بندش کی چستی، استعاروں کی رنگینی، تلمیحات، بلاغت کلام، سخن آفرینی، غرض محسن کے کلام میں وہ سارے شرعی عیب موجود ہیں جن کی وجہ سے اُردو غزل خلوص پرست لوگوں کے نزدیک نیم وحشیانہ صنفِ ادب قرار پاتی ہے۔ یعنی محسن کا کوروی ایسے عاشق صادق ہیں جو ہر بات بناوٹی کرتا ہے۔

(۳) جلال الدین احمد جعفری جو بھی کہتے ہوں۔ مفرد لے مولانا حالی کی تعلیم کی رو سے تو محسن کا کوروی کا ہر شعر مذاق شاعری سے بے گانہ اور بے اثر ٹھہرتا ہے لیکن زندگی ہم سے جو پہیلیاں بچھواتی ہے اُن میں سے ایک یہ بھی ہے کہ مولانا حالی اور لارڈ مکالے کی توقعات کے برخلاف ایک زمانہ میں محسن کا نعتیہ قصیدہ اسی طرح زبانِ زوہدِ خلّاق تھا جس طرح بعد میں مسدس حالی ہوا۔

محسن کی شاعری کے ان متضاد پہلوؤں کو نظریں رکھیں تو بحث تین حصوں میں بٹ جاتی ہے۔ محسن کا جذبہ کس نوعیت کا تھا؟ اگر وہ نعت گوئی میں کامیاب ہوئے تو کیا ان کا عشقِ رسول اور وہ سے زیادہ صادق یا شدید تھا؟ اگر ان کا جذبہ صادق اور پُر خلوص تھا تو انھوں نے پُر تکلف انداز بیان کیوں اختیار کیا؟ اور عیسوی بات یہ کہ اُن کے قصیدہ لامیہ سے لوگ اتنے زیادہ کیوں متاثر ہوئے؟

محسن کے خلوص یا ان کے جذبے کی شدت کا اندازہ لگانے کے لئے ہمیں یہ بات بھی نہیں بھولنی چاہئے کہ ان کی محبت وہ محبت نہیں تھی جو عاشق و معشوق کے درمیان یا دو دوستوں کے درمیان یا ایک عقیدت مند اور اس کے رہنما کے درمیان ہوتی ہے بلکہ اس محبت کا مرکز رسول اکرمؐ تھے، یہاں میں نے ذات کا لفظ جان بوجھ کے استعمال نہیں کیا

کیونکہ یہ لفظ ہمارے ذہن کو خواہ مخواہ کھینچ کے شخصیت کی طرف لے جاتا ہے۔ اور محسن یا اس زمانے میں ان کے پڑھنے والوں کے لئے آنحضرتؐ، ایک شخصیت "قطعا نہیں تھے، اردو شاعری میں آنحضرتؐ کو ایک "شخصیت" تو حاکمی نے اپنے مسدس میں بنایا — اور اس طرح نعت گوئی کی روایت کو سخت نقصان پہنچایا۔

وہ نبیوں میں رحمت لقب پانے والا مرادیں غریبوں کی بر لانے والا
 اس نعت میں جو مٹھا اس اور جو کسک ہے اس کا تم میں بھی قائل ہوں اور فراق صاحب نے
 اس کی تعریف میں جو چند جملے کہے ہیں، ان سے اس حد تک متفق ہوں کہ ممکن ہے کسی دن اس
 موضوع پر الگ سے مضمون ہی لکھ دوں گا مگر اس حقیقت سے بھی گریز نہیں کہ مولانا حالی کے
 لئے بہ آنحضرتؐ کچھ اور تھے۔ محسن کا کوری کے لئے کچھ اور۔ یوں تو حاکمی کے زمانے سے بہت پہلے
 "تقویت الایمان" شائع ہو چکی تھی، اور اس بات پر برا غدر برپا ہو چکا تھا کہ رسولؐ کی عزت
 اتنی کرنی چاہئے، جتنی (نور باللہ) بڑے بھائی کی معنی رسولؐ کے پہلوئے بشریت پر زور دینے
 والے پیدا ہو چکے تھے اور حالی کے زمانے میں "بنانا نہ تربت کو میری صنم تم" کچھ ایسا باغیانہ تصور
 نہ رہا تھا۔ لیکن اب سرسید کے زیر اثر اور پیروی مغربی کے شوق میں لارڈ مکات کے عقیدت مند
 ابھرنے لگے تھے جو کہتے تھے کہ اسلام افضل ترین مذہب ہے۔ کیونکہ یہ مذہب ہے ہی نہیں بلکہ
 دنیاوی زندگی بسر کرنے کا ایک سیدھا سادا راستہ ہے اور آنحضرتؐ محض پیغمبر نہیں بلکہ "مصلح"
 اور "ریفازم" ہیں۔ اس مشرب میں واقعی رواداری تھی۔ ان حسابوں سے سرسید تو بڑی چیز
 ہیں، فلورنس نائٹ انگیل تک کو پیغمبری کا درجہ حاصل ہو سکتا تھا۔ چنانچہ مولانا "اور ریفازم"
 حالی جادہ شوق پر چلے تو ضرور لیکن مرحلہ سود دزیاں میں اٹک کے رہ گئے۔ انھوں نے ساری
 زندگی کو نفع نقصان، جمع خرچ کی کھتونی بنا ڈالا۔ پیروی مغربی اور پیروی عقل خدا کے طفیل
 ایک دن وہ بھی آیا کہ نعت گوئی غیر مشروع اور بدعت ٹھہری، اور نعت کہنے، اور سننے والا ^{مردود}
 ترک الفت کے عذر ہیں لا کھوں خوسے بدرا بہانہ بسیار

بہر حال مولانا حالی سے ترک الفت ممکن نہ ہوا، انھیں تو چاٹ پڑ چکی تھی، انھوں نے
نعت کہی اور بڑے سوز و گداز کے ساتھ، لیکن جہاں تک نفسِ مضمون کا تعلق ہے، حالی نے ان
فوائد کی فہرست بنائی ہے جو آنحضرتؐ سے انسانیت کو اور بالخصوص عرب کو پہنچے اور فوائد
بھی روحانی اور اندرونی قسم کے نہیں بلکہ ظاہری اور سماجی قسم کے۔ یا پھر اخلاقی محاسن گنوائے
ہیں۔ حالی کی نعت کا خلاصہ یہ ہے کہ آنحضرتؐ کا کردار نہایت بلند تھا اور ان سے ہمیں بڑے
فائدے پہنچے۔ بلند کردار کے لوگ اور انسانیت کو فائدہ پہنچانے والے تو بہت ہوئے ہیں۔
مگر ان سے لاکھوں انسانوں کو ایسی دالہانہ محبت کیوں نہیں ہوتی، جیسی آنحضرتؐ سے ہے؟
اس کا جواب ہمیں حالی کی نعت میں نہیں ملتا۔ یہی کھاتے میں ایسی باتیں ہوا بھی نہیں کہیں۔ حالی
کا کمال یہ ہے اور سرسید جیسے بزرگوں پر انھیں فوقیت یہ حاصل ہے کہ انھوں نے ہی کھاتہ بھی لکھا۔
تو ایسی درد مندی کے ساتھ مگر وہ سماجیات اور اخلاقیات سے آگے نہ جاسکے۔

محسن کے یہاں حساب کتاب، ناپ تول اور جانچ پرکھ کا سلسلہ نہیں۔ رسولؐ اس کے
بارے میں ان کا تصور وہی تھا جو آج سے سو سال پہلے (یعنی مغرب پرستی، عقل پرستی اور
خود پرستی سے پہلے) سب مسلمانوں کا تھا۔

بسیار خوباں دیدہ ام لیکن تو چیزے دیگر

یہ ایسی تعریف ہے جس میں نہ سرسید احمد خاں شریک ہو سکتے ہیں، نہ مس فلورنس ٹاٹ انگل،
ماورائے عقل بات کہنے کا فائدہ ہی ہے کہ دو چیزیں بالکل الگ ہو جاتی ہیں اور آپس میں گڈ بٹ
نہیں ہو سکتیں۔ یہ تو خیر محسن کا کوروی بھی مان لیتے کہ رسولؐ یتیموں کے والی اور غلاموں کے
مولیٰ تھے۔ لیکن ان کی نظر میں آنحضرتؐ کی شان دراصل یہ تھی۔

بایم احمد احمد بلا مہم

الہی پھیل جائے روشنائی میرے نامے کی
بڑھا معلوم ہو لفظِ احد میں ہم احمد کا
خندہ صبح بہارِ اہدیت کہیے
جس کو گلہ سترہ باغِ ابدیت کہیے

یعنی وہ جس کی ہوتی ذات سرِ پابرات باعثِ خلقِ زمان موجبِ ایجادِ زمن
 جس کی توصیف میں خود خامہ نقاشِ ازل لکھ چکا مطلعِ ایجاد بہ وجہِ احسن
 یہ وہ عقیدہ ہے کہ جو کٹھ ملاؤں کے نقطہ نظر سے دیکھیں تو شرک کے برابر ہوتا ہے۔
 اسی لئے وہابی خیال کے مولویوں نے نعت گوئی کیا اور دو تاج کے خلاف بھی فتویٰ دے دیا تھا۔
 کیونکہ اس میں رسولؐ کو *دافع البلاء، والوباء، والقحط، والمرض، والالام* کہا گیا ہے۔ آج کل کا
 زمانہ تو وہ ہے جب یار لوگوں نے قرآن میں سے دن کی صرت دو ٹھنڈی نمازیں نکال لی ہیں۔
 مگر سو پچاس سال پہلے عام مسلمانوں کا ایمان یہ تھا کہ حقیقت محمدی احاطہ بیان میں نہیں
 آسکتی۔ اور رسولؐ کی بنیادی صفت یہی ہے ————— ”خطا کار سے درگزر کرنے والا۔“ نہیں
 کیونکہ اتنا کام تو خود مولانا حالی بھی کر لیتے ہوں گے۔ چنانچہ مدحِ رسولؐ لکھتے ہوئے بیان و
 اظہار کی ناکافی کا مضمون محسن کا کوروی بار بار لاتے ہیں۔

تشبیہ اچھی تری نہ پائی ہم نے
 جس کی تشبیہ نہ ہو اس کی صفت کیا ممکن
 فکر و صفِ درِ دندان میں کٹا سارا دن
 رات بھر تار، ہی گنتے رہے بیٹھے محسن

(یہاں صیفِ غائب کی شوخی اور طنز بجائے خود ایک نعت ہے)

ہمیں پتہ یہ چلانا تھا کہ محسن کا جذبہ کہاں تک صادق ہے۔ جذبہ کوئی ایسی چیز
 نہیں جسے ہم قول کے دیکھ سکیں۔ شعر میں اس کا اندازہ ہم الفاظ سے ہی لگاتے ہیں۔ مگر خود محسن
 کے اعتراف اور مسلمانوں کے عقیدے کے مطابق ان کے ممدوح کی تعریف الفاظ میں بیان
 نہیں ہو سکتی۔ شاعر کا کام ہے اظہار۔ لیکن محسن ایک ایسی چیز کا نقشہ کھینچنے بیٹھے ہیں جو
 ناقابلِ اظہار ہے۔

یہ کھینچا تابی صرنِ محسن کے نعتیہ کلام میں ہی نہیں بلکہ دنیا بھر کی مذہبی شاعری میں ملتی

ہے اور خصوصاً ایسی شاعری میں جو براہ راست خدا یا کسی اوتار یا پیغمبر سے متعلق ہو۔ اسی لئے دنیا کی ہر زبان میں مذہبی شاعری کے ایسے نمونے کیاب ہیں جو شاعری کے لحاظ سے بھی امتیازی نشان رکھتے ہوں۔ اس کی وجہ دو اچھے شاعروں کی غمب سے بے نیازی ہے نہ خلوص یا جذبے کی کمی، نہ شاعرانہ تکلفات کا استعمال، نہ موضوع کی بے رنگی، (محسن کے صاحبزادے مولانا نور الحسن مؤلف نورا للغات اردو میں اچھی نعتوں کے فقدان کی توجیہ یوں کرتے ہیں — ”نظم اردو کی قدر ذاتی اور صلی کی امیدیں جن حضرات کے دامن توجہ سے وابستہ تھیں ان کی نظریں رنگین الفاظ، مبالغہ آمیز استعارات کو ڈھونڈتی تھیں۔ نعت کی سادگی میں کچھ لطف نہیں تھا۔ سچ تو یہ ہے کہ نعتیہ کلام کی طرف میلان کی کوئی وجہ بھی نہیں تھی، اُس میں وہ مضمون ہی نایاب تھے جن میں مقناطیسی کشش ہو) بیشتر مذہبی شاعری کے ناکام رہنے کی ایک تاویل تو ہم یوں کر سکتے ہیں کہ شاعری کا تعلق عالم طبعی سے ہے، اور مذہبی تجربات عالم طبعی سے مادرار ہیں۔ اس لئے شاعری سے ان تجربات کے اظہار کا کام لیا ہی نہیں جاسکتا۔ چنانچہ ایسی شاعری کرنے والے اکثر شاعر اپنی ناکامی کو درگفتن یعنی آئید کے پردے میں چھپاتے رہے ہیں، یا پھر ایک در بڑے شاعروں نے اسی بے اظہاری کو اظہار کا وسیلہ بنایا ہے جیسے ڈانگے اور ردھی نے۔ دوسری تصریح نفسیات کی مدد سے ہوتی ہے — یونگ کے نزدیک (ARCHETYPES) براہ راست کبھی ظاہر نہیں ہوتے۔ بلکہ ثانوی اور اشتقاقی مشکلوں میں اسی طرح (ARCHETYPE) کا براہ راست تجربہ غیر شخصی اور غیر ذاتی چیز ہے۔ اس لئے فنی اظہار کی گرفت میں نہیں آتا۔ بڑے سے بڑے مصوّر نے بھی اگر ایسے تجربے کو تصویر میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے تو تصویر ہمیشہ بے جان رہی ہے۔ فنی اظہار کا میاں اُس وقت ہوتا ہے جب شاعر بذاتِ خود (ARCYTYPE) کو بیان کی قید میں لانے کی کوشش کرے۔ بلکہ اُس سے اپنا ایک شخصی اور ذاتی رشتہ قائم کرے اور اس رشتہ کو اظہار کا موقع دے۔ یعنی جو مقام سو فیو کے نزدیک اعلیٰ ترین ہے۔ وہاں پہنچ کے شاعری نہیں ہو سکتی۔ البتہ جب

عارف عارضی طور سے ہی سہی رو بہ تنزل ہو اُس وقت البتہ شعر کہہ سکتا ہے۔ اسی لئے بعض لوگوں کے نزدیک تصوف اور شاعری ایک دوسرے کی ضد ہیں۔

شعر کہنا روحانی تنزل کی علامت ہو یا ترقی کی۔ بعض لوگوں کے لئے یہ حرکت ایسی ہی ضروری بن جاتی ہے جیسے سانس لینا اور ہر قسم کے تجربے کو جسم اور شکل عطا کرنے کی ترغیب کہیں بھی ان کا پیچھا نہیں چھوڑتی۔ ایسی صورت میں شاعروں نے عموماً چار طریقے اختیار کئے ہیں۔

(۱) اظہار کی ناکامی کا اعتراف کر لیا اور اس طرح یا تو واقعی ناکام ہو گئے یا پھر یہ بے چادری عصمت بن گئی۔

(۲) حقیقی تجربے کا اظہار عقلی اصطلاحات یا رسمی الفاظ میں کیا، یوں شعر تو پھس پھسا اور بے جان ہو کے رہ گیا۔ یا صرف اُن لوگوں کو جاندار معلوم ہوا جن میں میلان قبولیت پہلے سے موجود تھا۔ یہ پُر خلوص بے خلوص کا معاملہ نہیں، بہت سی مذہبی شاعری جو کامیاب کہلاتی ہے اسی قسم کی کامیابی حاصل کرتی ہے۔ اسی لئے بیشتر مذہبی شاعری صرف ایک ہی عقیدے کے لوگوں کو متاثر کرتی ہے۔ اس میں نہ تو شاعر کی 'خامی' ہے۔ نہ کسی خاص مذہب کی۔ مذہبی شاعر کی نفسیاتی نوعیت ہی ایسی ہے۔

(۳) روحانی حقائق کو مجازی عشق کی اصطلاح میں بیان کیا۔ مذہبی شاعری کی یہ صنف سب سے زیادہ مقبول ہوتی ہے۔ خود ہمارے یہاں ایسی ہی نعتوں کو ہر دل عزیزی حاصل ہوئی ہے۔ اس نوعیت کی شاعری کو سب سے زیادہ کامیابی کرشن جی کے سلسلہ میں رہی۔ کیونکہ انھوں نے خدا کا جلوہ مجازی عشق کی شکل میں دکھایا تھا۔ ہندوؤں کا عقیدہ شاعری کے لئے ممانعت ثابت ہوا۔ ہمارے یہاں نعتوں میں مجازی عشق کے تصورات خاصی فراوانی سے استعمال ہوئے۔ خصوصاً ایسی نعتیں جو عوام میں مقبول ہوئیں۔ مثلاً "رخسار سے برقع کو اٹھا کیوں نہیں دیتے" "نبی جی صورتیاد کھانی پڑے گی"۔ مگر نفرت گو ہمیشہ ڈرتے رہے کہ اس معاملہ میں کہیں حد سے تجاوز

نہ کر جائیں۔

(۴) مذہبی شاعری کو ایک الگ نوعیت کی شاعری نہ سمجھا جائے۔ بلکہ شاعر سادگی یا سلاست یا خیال آرائی اور مضمون آفرینی کا اسلوب جو اور جگہ برتتا ہے۔ یہاں بھی برے اور فن شعر کو جہاں دوسرے موضوعات کے سلسلے میں بیان کرتا ہے وہاں مذہب کے سلسلہ میں بھی استعمال کرے۔ اس رویے میں غالباً وہ لطافت و ظہارت یا ماورائیت تو نہیں ہے جو ہم مذہبی شاعری میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ لیکن شاعری کی حدوں اور پابندیوں کا جرات مندانہ اعتراف ضرور موجود ہے۔ یہ رویہ اختیار کرنے کے لئے خاصی دلیری چاہئے۔ بلکہ شاید طبیعت میں خالص روحانیت کے بجائے تھوڑی سی مجلسیت اور دنیا داری بھی ہونی چاہئے۔ یہ رویہ شاعر کو ڈانٹے اور ردی یا اقبال تو نہیں بناتا۔ مگر اس کی شاعری کو پھس پھسا اور بے جان بھی نہیں بنے دیتا۔ مثلاً محسن کا گوروی کے یہاں ہمیں جذب و مرستی یا استغراق کی شاعری نہیں ملتی، اُن کے لب و لہجہ پر مجلس آرائی غالب ہے۔ دیدار رسول کا جلال یا محال انھوں نے کبھی محسوس نہیں کیا۔ وہ کسی ایسے مقام کا تصور نہیں کر سکتے جہاں پہنچنے سے ان کے پر جلتے ہوں۔ رسول کے حضور میں پہنچتے بھی ہیں تو خلوت میں نہیں بلکہ بھلے در بامیں اور اپنی محبت و عقیدت اور سخن گوئی کی داد و وصول کرنے کے لئے مشاں کے طور پر "سراپائے رسول اکرم" کا خاتمہ دیکھیے۔

ہے یہ اُسید کہ جب گرم ہو بازارِ نشور یوں کہے بادشہ بارگہ عالم نور
نور سراپا ہمیں تم دو عوضِ حر و تصور میں کہوں واہ مجھے یہ نہیں ہرگز منظور
مفت حاضر ہے مگر اس کی یہ تدبیر نہیں
کھوٹے داموں کے یوسف کی یہ تصویر نہیں

یہی حال قصیدہ لامینہ کے آخری اشعار کا ہے —

صفِ محشر میں تیرے ساتھ ہو تیرا مذاح ہاتھ میں ہو یہی ستارہ قصیدہ یہ غنزل
کہیں جبریل اشارے سے کہ ہاں بسم اللہ سمت کاشی سے چلا جانبِ ستھرا بادل

ان اشعار کی نفاست بیانِ جستی، بے ساختگی اور عقیدت مندانہ شوخی پر تو میں بھی خدا ہوں، اور اس ایمان کی پختگی، معصومیت اور بھولے پن میں بھی کلام نہیں جسے یقین ہو کہ قیامت کے ہنگامے میں بھی شافعِ محشر اپنے عاشق کا کلام سننے اور داد دینے کو تیار ہوں گے۔ مگر جس شخص کو "احمد بلائیم" کے سامنے پہنچ کے سب سے پہلے اپنا کلام یاد آئے۔ وہ بڑا شاعر نہیں ہو سکتا۔ لیکن ہمارے یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ وہ بڑا شاعر بھی نہیں ہو سکتا۔

جلال الدین احمد جعفری کہتے ہیں کہ محسن کا کوردی نے نعت گوئی کو فن شریف بنایا، تو اس کی وجہ یہ نہیں تھی کہ ان کا عشقِ رسولؐ اور دلوں سے زیادہ صادق تھا۔ یا انھوں نے حقیقت محمدیؐ کو اور دلوں سے زیادہ سمجھا تھا۔ نعت گوئی میں ان کی کامیابی کا راز یہ ہے کہ نہ تو انھوں نے اپنی صلاحیتوں کی حد سے آگے جانے کی کوشش کی اور نہ اپنی صلاحیتوں کے استعمال سے شربائے جوتس کا مشہور قول ہے — "میں جیسا کچھ بھی ہوں اُسی کا اظہار کروں گا۔" فنی تخلیق اسی اعتراف اور اسی تسلیم و رضا سے شروع ہوتی ہے ممکن ہے محسن کا کوردی کے عقائد میں کوئی اختصاص یا امتیاز یا انفرادیت نہ ہو، اور ان کا اسلوب بیان خالی تصنع اور تکلف ہو۔ مگر شاعری اپنے آپ کو قبول کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔

یہاں ایک دوسری اُلجھن یہ نکلتی ہے کہ محسن اچھے شاعر بھی، لیکن کیا یہ بات مناسب تھی کہ وہ دربارِ رسالتؐ میں ایسا جذبہ، ایسا لب و لہجہ، اور ایسا انداز بیان لے کے پہنچیں؟ اول تو محسن کے عقیدے کی نوعیت رسولؐ کی شان ہی یہ ہے کہ وہ اپنے کسی اُتنی کورد نہیں کرتے۔ اور اُنھیں ہر قسم کی پُر خلوص عقیدت قبول ہے۔ یہ اعتماد محسن کی شاعری کی جان ہے۔ یہ مصرع دیکھ لیجئے، کیسے لاڈ میں آکے بولے ہیں :-

کہیں جبریل اشارے سے کہ ہاں بسم اللہ

پھر جس چیز کو مغرب والے اور ان کے زیرِ اثر ہم بھی قرونِ وسطیٰ کی ذہنیت کہتے ہیں وہ عجیب شے تھی۔ کہا جاتا ہے کہ فرد کی اہمیت کا حقیقی تصور انسانیت کی تاریخ میں پہلی بار اٹھارویں صدی

کے یورپ میں پیدا ہوا، لیکن انیسویں صدی کے مقصود آرٹنڈ نے "اعلیٰ سنجیدگی" کا ڈھکوسلا شروع کیا۔ جس نے کہے کم ساٹھ ستر سال سے خود ہمارے ادب کو خراب کر رکھا ہے۔ سوال یہ ہے کہ جس شخص میں "اعلیٰ سنجیدگی" نہ ہو وہ بیچارہ کیا کرے؟ کیا ایسا شخص حقیر و ذلیل ٹھہرے گا؟ اس کے برخلاف قرون وسطیٰ کی ذہنیت (جو ہمارے یہاں اور کچھ نہیں تو غدر کے زمانہ تک ضرور چلی) ہر انفرادی مزاج، اور طبیعت کو قبول کر لیتی تھی۔ اس کی نوعیت کے لحاظ سے اسے عزت کا درجہ دیتی تھی، اور اعلیٰ ترین موضوعات کے سلسلے میں بھی انفرادی مزاج کو اظہار کی اجازت دینے سے انکار نہ کرتی تھی۔ رومانی دور کو انفرادیت پرستی کا زمانہ سمجھا جاتا ہے۔ لیکن اس دور میں رومانی انسان کی بلندی کی علامت تھی، اور ہنسنا معیوب۔ جب ہمارے ادب پر مغرب کی رومانیت کا اثر پڑنا شروع ہوا۔ یعنی مولانا حالی کے زمانے میں تو ہمارے ادیب بھی ہنستے ہوئے جھپٹنے لگے، مگر قرون وسطیٰ کی ذہنیت انسانی فطرت کے ہر عنصر کو اعلیٰ ترین مقاصد کے لئے استعمال کر لیتی تھی، بلکہ اصرار کرتی تھی کہ ہر انسانی صلاحیت اپنے دین و ایمان کی خدمت میں صرف کی جائے اور انسان کے لئے اس سے بلند درجہ اور کوئی نہ تھا کہ وہ جیسی کچھ بھی صلاحیتیں رکھتا ہو اسے اپنے خدا کے حضور میں پیش کر دے۔ چنانچہ محسن کا کوردی کو زمانہ اچھا ملا۔ ممکن ہے ان کے مزاج میں کٹھنول بازی اور ہنسٹوپن کے سوا اور کچھ نہ ہو یا انھوں نے شاعری کو محض خیال آرائی اور نقلوں کی بازیگری تک محدود کر دیا ہو۔ لیکن یہ چیزیں بھی انسانی فطرت کے عناصر ہیں اور اس اعتبار سے اعلیٰ ترین مقاصد کے لئے استعمال ہونے کے لائق۔ ان کے معاشرے نے انھیں یہ چھوٹ دے رکھی تھی اور انھوں نے جو ہنر بھی سیکھا تھا اس کے کمالات بے جھجک دربار رسالت میں پیش کر سکتے تھے۔ ایسا راسخ ایمان، ایسی طمانیت قلب اور یہ سچی انفرادی آزادی ہمارے یہاں سے غدر کے بعد غائب ہونے لگی اور سرسید کی عقلیت اور افادیت اور مولانا حالی کی پیروی مغربی نے محسن کی قسم کی نعت گوئی کو ناممکن بنا دیا۔

مطلب یہ کہ نعت گوئی کے سلسلے میں محسن کا گوروی پر کسی خاص اسلوب یا خاص لہجہ کی پابندی نہ تھی۔ سوائے اس روایتی پابندی کے "با خدا دیوانہ باش و با محمد ہوشیار" چنانچہ انھوں نے وہی انداز بیان اختیار کیا جو اس زمانہ میں لکھنوی شاعری کا تھا اور جو انھوں نے سیکھا تھا، گو اس انداز بیان کو استعمال اس طرح کیا کہ بازیگری کرشمہ کاری بن گئی اور لفاظی میں مصنوعیت پیدا ہو گئی۔ چونکہ حقیقت محمدی بنفسہ ایک ایسی چیز ہے جو الفاظ کی گرفت میں نہیں آسکتی، اور جس کے متعلق محض خیال آرائی ہو سکتی ہے، اس لئے بے دھڑک خیال آرائی اور مضمون افزائی کر کے محسن نے تصنع کو خلوص میں بدل دیا۔ خیر اس قلب ماہیت کا بیان تو بعد ہو گا۔ پہلے محسن کی غزلیہ شاعری کے نونے دیکھ کر اندازہ لگائیے کہ انھوں نے لکھنوی کی مردبہ شاعری سے کیا سیکھا اور شروع سے ان کی طبیعت کا رنگ کیا تھا۔

گل و بلبل کو لئے ساتھ صبا چلتی ہے کچھ عجب رنگ کی گلشن میں ہوا چلتی ہے
آنکھ پر ٹھہری نظر مائل ابرو ہو کر ہم پھرے کعبہ سے اے قبلہ تو ہندو ہو کر
کیوں نکلتے ہوا بھی کچھ کد سے محسن حشر کا دن ہے بہت گرم ہوا چلتی ہے
رات ابھی ددڑتی آئے جو کرو و عدہ وصل کہئے تو چار گھڑی دن کا اندھیل ہو جائے
کچھ تو لکھنوی شاعری میں اور پھر خود محسن کے مزاج میں جو دلورہ شوخی اجلاتی اور
نشاطیہ کیفیت تھی، اُسے نعت گوئی میں آکر انھوں نے بدلنے کی کوشش نہیں کی، اور نہ یہ چیز
انھیں اپنے موضوع کی سنجیدگی کے خلاف معلوم ہوئی، بلکہ موضوع نے اس انداز میں ایک
نئی مصنوعیت یہ پیدا کر دی کہ ذات محمدی کی برکت سے دنیا میں نشاط کے سوا کسی اور کیفیت کی
گنجائش ہی نہیں رہی۔ چنانچہ موضوع کے تقدس نے ان کی شوخی کو بھی سنجیدگی اور پامکیزگی
عطا کر دی۔ اس شعر میں محسن نے اپنی نعتیہ شاعری کی صحیح تعریف پیش کر دی ہے۔

سلام حق کو لے کر دم بدم جبریل آتے ہیں
عجب مضمون کھیا اس بیت میں اور دو آمد کا

محسن اپنی شاعری کے اجزائے ترکیبی سے اچھی طرح واقف تھے، اور انھوں نے باقاعدہ شعری طور پر اپنے اسلوب کو نکھارا تھا۔ مثلاً مضمون آفرینی کے متعلق اشارے دیکھئے۔

مضمون کو ہے ازدیاد کا شوق مصرع کو ہے مستزاد کا شوق
 ہے جی میں اس زمیں کو تختہ، سرورواں کیجے قیامت ایک سیدھا سا ملا ہے قافیہ قد کا
 مضمون نئے روپ کی ڈلہن ہے اک راستی لاکھ بانگ پن ہے
 منشی دفترِ اعلیٰ کا کرم کافی ہے مشق کرنے کو مرے لوحِ دقلم کافی ہے
 وقت ہے براہی انجمنِ گردوں کا کہ شفق پر بھی ارادہ ہے مرا شبنوں کا
 اسی طرح بیان کی شوخی کا اعتراف جا بجا ملے گا۔

یوں حسرا مندہ بشوخی قلم رعنا ہے

مجھ کو گستاخ نہ کرتا جو ترا عشق کہن

ہو معائن اب نظرِ لطف سے بے ساختہ پن

اس عشق کہن اور نظرِ لطف کے بل پر محسن شوخ بیانی کی ہمت کرتے ہیں اور انھیں پوری طرح احساس ہے کہ ان کی نعتیہ شاعری کا سارا مزہ اسی شوخی اور جسارت میں پنہاں ہے اور تقابل، تضاد اور اجتماعِ ضدین کے ذریعے پیدا ہوتا ہے۔ چنانچہ انھوں نے ایک شعر میں اپنی شاعری کی بالکل صحیح تعریف پیش کر دی ہے۔

ہم دکھاتے ہیں طبیعت سے تماشا کتنے عالم نور میں چھوڑ آئے ہیں شو شے کتنے
 عالم نور کے بیان میں بھی اپنی طبیعت کی شوخی کو دبایا نہیں بلکہ ابھارا، ان کے معاشرے نے اس کی اجازت دی، موضوع کی رنگارنگی نے شوخی کو کھل کھیلنے کے مواقع فراہم کئے اور ساتھ ہی کثافت میں لطافت پیدا کی۔ نعتیہ شاعری میں یہ جرأت کوئی اور شاعر نہ کر سکا تھا۔

اس لئے محسن کا کلام عالم نور میں شوٹے چھوڑنے کی بدولت ادروں کے کلام سے امتیاز حاصل کر گیا۔ یہ ہے محسن کی نعتیہ شاعری کا نقشہ۔ اس شاعری میں وہ جذب سرستی نہ سہی جو — ”محمد شمع محفل بود شب جائے کہ من بودم“ میں ہے۔ اس پر یہ اعتراض بھی وارد ہو سکتا ہے محسن کا کوروی نے نعت نہیں قصیدہ کہا ہے۔ مگر نعت کا میدان ہی ایسا مشکل ہے کہ محسن سے بڑے شاعر عالم نور میں شوٹے چھوڑنے کا تماشا تک نہ دکھاسکے۔ میں عرض کر چکا ہوں کہ جو چیز بیان کی گرفت میں نہ آ سکے اُس سے عہدہ برآ ہونے کا ایک طریقہ ہے۔ یہ شوٹے چھوڑنا اور اس طریقہ کار کا جواز خود محسن کے عقیدے کے اندر موجود ہے۔ لہذا اب محسن کی شاعرانہ پھلجھڑیوں کے نمونے دیکھئے :-

الہی کس کے غم میں نکلے آنسو چشمِ قناں سے
کہ عطرِ قنہ میں ڈوبے رومال اُس ہی قد کا
کہاں ہے آتشِ یاقوت لب میں وہ بھڑک باقی
کہ خطِ سبز نے چھینٹا دیا آبِ زمرد کا
چھپے کیوں مجھ سے تم سب ہنستے ہیں شافیں نکلتی ہیں
تھارے پردے میں عالم ہے ذوالقرنین کی سرکا
ہوا میں ناتواں سُن کر صدائے پائے دلبر کو
مجھے کھٹکا تھا مثلِ ہمزہ وصل اس کی آمد کا
نکالی چیتاں چوٹی کی گیسوئے مسلسل سے
سمتا نام رکھا ہے ترے موئے معقد کا
ملا ہے لب کو جس کے وصف سے گنجینہ معنی
زبان نے رتبہ پایا ہر کلیدِ قفلِ عجب کا
عجب کیا ہے جو خوابِ ناز میں سوتی رہے ناگن
نہ کھولے آنکھ گر چھینٹا نہ دیں آبِ زمرد کا

ہر شعر میں آپ کو وہی مبالغہ آرائی اور لفظوں کی بازیگری ملے گی جس کی مذمت مولانا حالی کر گئے ہیں۔ اس سے بھی بڑی بات یہ ہے کہ محسن کا کوہِ رودی متاثر ہوئے بھی ہیں تو کس سے "ثنوی گلزار نسیم" سے جو آجکل اُردو تنقید میں تصنع اور مہمل خیال آرائی کا شکار سمجھی جاتی ہے۔ چراغِ کعبہ اور صبحِ تجلی کی بھرتاں وہی ہے جو "ثنوی گلزار نسیم" کی۔ مثلاً چند شعر دیکھئے جن میں یہ اثر نمایاں ہے:-

بھلکی ہوئی ہے رات آبرو سے	داخل ہوئی کعبہ میں وضو سے
اڑھے ہوئے لیلیٰ گلِ اہدام	شبِ نسیم کی رونا بقصدِ احرام
گویا کہ نہا کے آئی فی الحال	جھک جھک کے پھوڑتی ہوئی بال
آنا کھلتا ہوا تیسرا جانا	اندازِ حرام صوفیانہ
سکتے ہیں کہ گل یہ کیا کھلا ہے	اس رات کا رنگ روپ کیا ہے
دامانِ نگاہ بن کے پھیلے	کس دیدہ منتظر کی پستلی
اعلیٰ کی طرف ہے میلِ انوار	پردانہ چراغ سے خبردار
شبِ نسیم کے ہے پر لگائے گلشن	بلبل سے کہو کہ پکڑے دامن
ذہدوں کی طرح نہ دشت اڑ جائیں	دیوانوں سے کہتے ہوش میں آئیں
شمشاد نہیں کسی کے بس میں	تمزی نہ پڑی رہے نفس میں

رعایتِ لفظی، مراعاتِ التظہیر، صنائعِ بدائع کی بھرمار — یہاں ہر وہ چیز موجود ہے جسے معیوب سمجھنے کی تلقین پچھلے سو سال سے ہو رہی ہے مگر محسن نے ایسے تصنیفات کو فنِ شریف کیسے بنایا، اس رمز کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ ہم ان کے شعری اسالیب کا رشتہ ان کے موضوع اور ان کے عقائد سے ملائیں۔ رعایتِ لفظی بُری چیز ہے، لیکن محسن کی فحشیہ ثنویوں میں یہ رعایت تین دائروں میں یا تین سطحوں پر بیک وقت عمل کرتی ہے۔

(۱) انفرادی طور سے شعر کے اندر رعایتِ لفظی اور مناسبات کا استعمال۔

- (۲) پوری مثنوی میں ایک خاص مضمون کی رعایت اور اس کے مناسبات کا انتخاب۔
 (۳) مناسبات سے اس طرح کے مضمون کا نکالنا جن سے حقیقت محمدی کی طرف

اشارہ ہو۔

اگر یہ رعایت لفظی اور مضمون آفرینی صرف الگ الگ شعروں میں ہی کام کر رہی ہوتی تو بھی ہمیں کم سے کم ان کی قوت ایجاد کی داد دینی پڑتی۔ جو پایے کی طرح بے تاب رہتی ہے اور مچلتی ہوئی ایک شعر سے دوسرے شعر میں نکلتی چلی جاتی ہے، لیکن یہ سلسل اور اتھاک مضمون آفرینی بجائے خود حقیقت محمدی کی گونا گوں کیفیتوں کا ایک استعارہ ہے جو لمحہ بہ لمحہ نئی سے نئی شکلوں میں ظاہر ہوتی ہیں۔ محسن کے کلام کی شگفتگی اور تازگی سدا بہار جمال محمدی کا ایک عکس ہے۔ محسن کا کمال اس بات میں ہے کہ اُن کا آئینہ شعر کبھی ماند نہیں پڑتا۔ اور ہر لحظہ یہ بدلتے ہوئے عکس قبول کرتا رہتا ہے۔ اُن کی قوت ایجاد صرف شعروں میں ہی ظاہر نہیں ہوتی۔ بلکہ مناسبات کو شعریں، شعر کو مثنوی کے نقش میں اور اس نقش کو اپنے مستقل موضوع میں پیوست اور منضبط کرتی ہے۔ تنظیم کا یہ عمل کسی معمولی درجہ کے تخیل کے بس کا روگ نہیں۔ اس کے لئے تیسری صلاحیت درکار ہے۔

چنانچہ محسن کے کلام کی صحیح داد اسی وقت دی جاسکتی ہے۔ جب ہم اُن کے اسالیب شعر کو ان کے عقائد کے مطابق رکھ کے دیکھیں، لکھنؤ کی بہت سی شاعری کی خرابی یہ ہے کہ وہاں خیال آرائی اور مناسبت لفظی بجائے خود مقصد بن گئی ہے۔ محسن نے انہی چیزوں کو مقصد نہیں بلکہ ذریعہ اور وسیلہ بنایا۔ رعایت لفظی سے زیادہ انھوں نے رعایت معنوی ملحوظ رکھی۔ انھیں شوخی سے بھی کام لینا تھا، اور پاس ادب بھی لازمی تھا۔ ابتدا پہلی ہوشیاری تو انھوں نے یہ دکھائی کہ اپنی خیال آرائی کے لئے مضمون اکثر قرآن اور حدیث سے لئے۔ اس میں مزایہ رہا کہ عالم نور میں جی بھر کے شوشے بھی چھوڑ لئے اور حد ادب سے آگے بھی نہ نکلنے پائے۔ پھر ادب اور شوخی کی یہ سلسل آویزش ان کے کلام میں ایک مزید لطف پیدا کر گئی۔ — مثلاً مکر کی تعریف میں

یہ شعر دیکھئے :-

نہیں ثابت قدم اس نفی سے استثنا بھی یہ وہ لاپے کہ نہیں اس نے چپا لایا بھی

یا اسی قبیل کے چند اور اشعار :-

صاف دے ہوئے نبیؐ کا برسیمیں شقائق ہاں مگر سینہ سے ہے اک عطر مشکین تاناف
صدر پر نور کے شق ہونے کی تمثال ہے یہ جیسے لفظوں سے حروفِ لک صدر کی ہیں صاف
جس کو کہتا ہے سخن ور کشش مرکزِ کاف عقل کہتی ہے وہ آئینہ ہے اور بال ہے یہ

آیا سوئے بزمِ لی مع اللہ

آئینے میں جیسے پر تو ماہ

اس طرح کی مزید مثالیں پیش کرنا تحصیل حاصل ہوگا۔ کیونکہ محسن کے بیشتر اشعار تبلیغِ طلب ہیں اور بیشتر مضامین اسلامی روایات اور اسلامی علوم سے اخذ کئے گئے ہیں۔ رعایت معنوی پیدا کرنے کا دوسرا طریقہ محسن نے یہ نکالا ہے کہ پوری ثنوی صبح تجلی میں ایک مرکزی استعارہ رکھا ہے۔ کتاب اور پھر اس مناسبت سے تمام مضامین اور تشبیہات، تفسیروں اور مفسروں کے ناموں اور متعلقہ روایات سے نکالے ہیں۔ مثلاً :-

بیضاوی صبح کا بیاں ہے تفسیر کتابِ آسمان ہے

عنوانِ فلک ہے دُرّ منشور لوحِ زرین سورہ نور

موقوفِ حدیثِ شب کی تصحیح رکھ دیجئے طاق پر مصابح

منظر کا خطاب میرزا ہے منظر کا لقب ابوالعلا ہے

کتاب کے استعارے کو اس ثنوی میں تو خیر انھوں نے کمال کو پہنچا دیا ہے۔ لیکن

ویسے بھی یہ استعارہ انھیں بہت عزیز ہے۔

انبیا شرحِ مفصل میں تو تن مجمل

تو ہے شمسِ تصور میں تو سب ہیں قطبی

تیری صورت سے کھلے معنی ماقل و دل

تو ہے خورشیدِ ترے سامنے انجسم ہیں نبی

اسی طرح علمی اصطلاحات سے مضمون نکالنے کا انھیں خاص شوق ہے۔ مثال کے طور پر علم صرف کی اصطلاحات کا استعمال دیکھئے :-

لکھنوں اک مختصر جملہ کہ روضہ ہے محمد کا یہی مسند الیہ اچھا سبب ہے رفع مسند کا
محمول کا کس طرت ہے موضوع مسند کو کیا ہے کس نے مرنوع
یہ کس کی خبر کا مبتدا ہے موصول کہاں کہاں صلہ ہے
ہیں کس سے مضاف یہ عجائب راجع ہے کدھر ضمیر غائب

ایک استعارے اور اس کی شاخوں کو اتنی دور دور تک لے جانا ہی کوئی معمولی بات نہیں، یہ کام صرف شوخی نہیں بلکہ ذہانت اور تخیل مانگتا ہے۔ لیکن محسن نے تو خصوصیت کے ساتھ ”صبح تجلی“ میں اپنے موضوع اور استعارے کے درمیان ایک خاص ربط پیدا کیا ہے۔ یہاں نور محمدی کا بیان مقصود ہے۔ جس کا عرفان شاعر حاصل کرنا چاہتا ہے۔ علم و عرفان بذات خود نور ہے۔ پھر سارا علم و عرفان ذات محمدی سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ معنویت کتاب کے مرکزی استعارے اور اس سے نکلنے والے تمام استعاروں میں پنہاں ہے۔ اس التزام اور تکلف نے نظم کو اور بھی معنی خیز بنا دیا ہے، اور اسلوب کو معنی کے ساتھ بانٹ کر دیا ہے۔ اسی طرح ”منوی“ چراغِ کعبہ میں استعارے نظام شمسی اور کائنات سے لئے گئے ہیں۔

بدیہی سبب تو یہ ہے کہ اس نظم میں سراج کا بیان ہے لیکن استعارے کا موضوع سے اصل رشتہ اور ہے۔ پوری نظم کے پیچھے یہ عقیدہ کام کر رہا ہے کہ آنحضرتؐ باعثِ تکوین کائنات ہیں۔ اس قسم کی خیال آرائی اور اس قسم کے استعارے تو خیر پھر بھی ایسی چیز ہیں جنہیں مولانا حاکمی اور ان کے پیروؤں کی ”اعلیٰ سنجیدگی“ بہ جبر و اکراہ قبول کر ہی لے گی۔ لیکن محسن کی کی تشبیہوں اور استعاروں کا میدان صرف قرآن و حدیث یا نظام شمسی تک محدود نہیں ہے۔ ان کی شوخی اور جولانی طبع ایسے ایسے استعارے نکال کے لاتی ہے۔ جنہیں نکتہ تو الگ رہی کسی سنجیدہ نظم میں استعمال کرتے ہوئے دوسرے شاعر ڈرتے۔ مگر محسن بے دھڑک اور

اطمینان کے ساتھ کھپا جاتے ہیں۔ استعارے انھوں نے زندگی کے ہر شعبے سے لئے ہیں۔ اس لئے
 نہر ست بنانا تو مشکل ہے صرف چند نمونے پیش کروں گا۔
 ساہوکارے کی اصطلاحات :-

پلا بے حساب اب تو ساتی مجھے دکھا اپنی داصل نہ باقی مجھے
 کہاں تا توانوں کو گرمی کی تاب انھیں بخش دے کر کے ڈیوڑھا حساب
 حساب ان کا نیکی ہی کی مد میں ہو جوان کی بدی ہے مری بد میں ہو
 انگریزوں کے ساتھ جونے الفاظ اور نئی ایجادات آئی تھیں۔

ہر اک دیدہ تر ہوا تار گھر اسی تار میں ہے ہماری خبر
 ہوا بے قرارانِ حق کا گذر چلے تار برقی پہ جیسے خبر
 (پہل صراط کے بیان میں)

یہ بگڑی ہے گردوں کی جیبی گھڑی کہ ایک ایک پل میں ہو سو سو گھڑی
 تراجم گرامی زیرِ بسم اللہ عنوان میں
 ازل کے ہر صحیفے میں ابد کے ہر جہڑ میں

ہندوؤں کی رسوم :-

جہنم کے گھر میں غنی ہو گئی مرا غصہ آتش ستی ہو گئی

ایسے استعارات سے اول تو انھوں نے قاری کو چونکانے کا کام لیا ہے۔ دوسرے
 بے جوڑ چیزوں کو بے ساختہ ایسے غیر متوقع طور پر ایک جگہ لاتے ہیں کہ پہلے تو پڑھنے والا حیران
 و ششدر رہ جاتا ہے۔ موزونیت کا احساس تو بعد میں ہوتا ہے۔ ویسے تو شاعری میں یہ
 ایک مسلمہ طریقہ کار ہے لیکن محسن کے یہاں اس کی بڑی ریل پیل ہے اور انھوں نے اسے
 ایک عجب رعنائی اور سنگھڑاپے کے ساتھ برتا ہے۔ خیر مثالیں دیکھئے :-

براق کی سبک روی۔

یادیدہ فطر میں نقشا اڑتی ہوتی وصل کی خبر کا

خدا کے دیدار کا بیان

بتلی میں جمالی جمال دل خواہ جس طرح چنے پہ قس ہوا اللہ

حشر کے دن کے لئے دعا

یوں سر پہ ہو مہر آتشیں خو ٹوپی میں کسی کی جیسے جگنو

بظاہر تو یہ شاعری نہیں بلکہ دل لگی بازی معلوم ہوتی ہے۔ مگر تشبیہ سے مفہوم

یہ نکلتا ہے کہ رسول کی شفاعت ایسی کارگر ہوگی کہ قیامت ایک کھیل بن کے رہ جائے گی۔

جسارت اور بے ساختگی کی تین چار مثالیں اور دیکھتے چلتے :-

لب جاں بخش کی تشبیہ دم عیسیٰ سے دی نہ دم دیتے رہے گرچہ مسیحا بھی مجھے

آبِ حیاں نہ کہا خضر نے گو چھپتے دیئے اب فقط رہ گئے خورشید کے جھوٹے شوشے

کہیں یا قوت تو وہ باتیں یہاں پائیں نہیں

لعل سمجھوں اُسے آنکھیں مری پتھر ایسی نہیں

بارک اللہ وہ گردن ہے کہ نوارہ نور جس سے ڈولی عرقِ شرم میں ہے شمعِ طور

کسی محفل کی صراحی کا یہاں کیا مذکور بزمِ تنزیہ کی کہنے اُسے سر جوشِ سرور

جس کی کیفیت اگر دیدہ باطن میں نہ آئے

خلد میں شربتِ دیدار حق اچھو ہو جائے

ہنگامِ سپیدہ محسوس گاہ ساعات میں روز و شب کی واللہ

اک مخبر صادق البیاء ہے پیغمبرِ آخر الزماں ہے

القابِ نسیمِ دامنِ دشت مخدومِ جہانیاں جہاں گشت

استعارات کا یہ استعمال محسن کے یہاں محض ایک طریقہ کار نہیں رہا بلکہ ایک اندازِ فکر

اور انداز احساس بن گیا ہے اور اس میں بڑا دخل ان کے عقائد کا ہے۔ ایسے استعارات کے ذریعہ عالم رنگ و بو کے تنوع اور زندگی کی ہماہمی کا احساس نوا انشاز بھی پیدا کر لیتے ہیں اور یہ چیز محسن کے یہاں بھی موجود ہے۔ مگر محسن اس لئے انشاز سے آگے نکل جاتے ہیں کہ ان کے پورے نعتیہ کلام میں یہ عقیدہ جاری و ساری ہے کہ کائنات میں شکلوں کے تنوع کے نتیجے ایک وحدت پنہاں ہے اور یہ وحدت ہے ”احمد بلا مہم“ کا نور۔ چنانچہ استعارات کی کثرت میں معنی کی وحدت پوشیدہ ہے۔ چونکہ ہر چیز کی حقیقت وہی ایک ہے اس لئے ایک چیز کا بیان دوسری چیز کی اصطلاح میں ہو سکتا ہے اور ہر جگہ سے بے جھجک استعارات لئے جاسکتے ہیں۔ کیونکہ ہر چیز وقیع ہے۔ اگر ہر چیز کے نتیجے حقیقتِ محمدی ہے تو ہر چیز جاندار ہے، با حرکت ہے اور اپنی اصل کی طرف راجع ہے۔ اس عقیدے کی قوت سے محسن نے کائنات کی ہر چیز کو سمیٹ کے رسول کے قدموں میں لا ڈالا ہے۔ دوسرے نبیوں نے اچھے اچھے لقب پائے ہیں۔ لیکن ہمارے نبی کا سیدھا سادا لقب ہے۔ — رحمت اللعالمین۔ اس جمع کے صیغے کا مطلب یہ ہے کہ آپ کی ہستی متضاد حقیقتوں کو انتزاع و انضباط دینے والی ہے۔ محسن کا ایک نعتیہ شعر ہے —

عاشقوں سے ہے موافق بخدا دور ملک اب تو افساد کو ہے شوق بہم پیوستن
یہ شوق بہم پیوستن، اُن کی ساری خیال آرائی اور مضمون آفرینی اور ان کے سارے استعارات کی تہ میں کار فرما ہے۔ مفہوم اور مطلب تو الگ رہا، ان کے اسالیب شعر کی بنیاد بھی اسی بہم پیوستن یا اجتماع ضدین پر ہے۔

چنانچہ یہ کہنا غلط ہوگا کہ محسن کے یہاں تصنیفات اور تکلفات کے سوا کچھ نہیں سلاست اور سادگی پر بھی انھیں ایسی ہی قدرت حاصل تھی۔ ان کی نظم ”پیاری باتیں“ کے چند شعر ملاحظہ ہوں۔

جھینٹے دے دے کے رلاتا ہے مجھے غیر بن بن کے بناتا ہے مجھے
زردی چھائی ہوئی رخساروں پر سرسوں پھولی ہوئی انگاروں پر

مردنی چھائی ہے چہرہ دیکھو، اپنی جاتی ہوئی دُنیا دیکھو
 بند آنکھیں کئے روتے دیکھا، رات ہم نے کچھ سوتے دیکھا
 بیٹھے بھٹلائے یہ سودا تجھ کو، کیا ہوا میرے کنھیا تجھ کو
 جال پھیلانے ہیں منتر والے، بال کھولے ہوئے گھونگر والے
 جان لیتے ہیں نکھرنے والے، تم سلامت رہو مرنے والے

محسن نے اپنے شاعرانہ کمالات کے بارے میں کہا ہے — بڑے استاد نے مجھ کو سکھایا ہے پھری گدکا۔ اگر انھوں نے نعت کا میدان اختیار نہ کیا ہوتا اور ان کے عقائد ایسے نہ ہوتے تو شاید ان کی شاعری پھری گدکا بن کے رہ جاتی۔ لیکن موجودہ صورت میں ان کا کلام 'ہم پیوستن' کی صنعت کا ایک شاہکار ہے۔ کیونکہ اس میں طرح طرح کے تضاد گھل مل کے یکجان ہو گئے ہیں — شوخی اور ادب، تکلف اور سادگی، خیال آرائی اور سہل متنع، علمیت کی خشکی اور بیان کی رعنائی، امتانات اور ٹھٹھول، عالمانہ الفاظ اور روزمرہ کے الفاظ، عالم طبعی کا حسن اور عالم روحانی کی طہارت، بلند و پست، ناممکن البیان کا بیان، محسن کی شاعری آپ کو ضدین کا امتزاج پیدا کرتی ہوئی نظر آئے گی، معنی اور اسلوب دونوں اعتبار سے محسن کی بنیادی صفت ہی یہ ہے کہ وہ دو متضاد چیزوں کو ایک جگہ لا کر کشاکش پیدا کرتے ہیں اور ساتھ ہی ان دونوں کو ایک دوسرے میں ضم کر کے یہ کشاکش رفع کرتے ہیں۔ یہ عمل ان کے ہاں مسلسل چلتا رہتا ہے۔

یہ وہ صفت ہے جس کے بل پر اس سے بڑے درجے کی شاعری بھی ہو سکتی ہے۔ مگر محسن ان لوگوں میں نہ تھے جو اپنی جان گھٹا کر نئے حقائق دریافت کرتے ہیں۔ یا اپنے ایمان کو شک کی بھٹی میں تپا کے نکھارتے ہیں۔ انھیں جو تصورات اپنے ماحول سے ملے وہ انھوں نے قبول کر لئے، اور اسی پر قناعت کی۔ بہر حال یہ اطمینان محسن کا کردی سے ایسی شاعری کرائے گیا جس نے کم از کم اس زمانے میں ہزاروں کا دل سوا دیا۔

اب آخر میں اس سوال کی طرف آئیے کہ محسن کے پورے نعتیہ کلام میں سے صرف ”سمت کاشی سے چلا جانے متھرا بادل“ ہی کو اتنی زبردست مقبولیت کیوں حاصل ہوئی۔ جو نظمیں ضرب الامثال کی حیثیت حاصل کر لیتی ہیں۔ ان کی ہر دلعزیزی کا سبب محض ادبی نہیں ہوا کرتا۔ ایسی نظمیں عموماً صرف افراد کی نہیں بلکہ پورے اجتماعی گروہ کی کوئی نہ کوئی لاشعوری ضرورت پوری کرتی ہیں یا کسی پوشیدہ جذباتی الجھن کا تھوڑا بہت حل سمجھاتی ہیں۔

برصغیر ہند کے مسلمانوں کا ایک بہت ٹیڑھا جذباتی مسئلہ رہا ہے۔ ہندو اور مسلمان نہ تو ایک دوسرے کو جذب کر سکے نہ ختم کر سکے۔ اس لئے دونوں کے درمیان اور منافرت کا ایک مستقل رشتہ قائم ہو گیا۔ اس لئے مسلمانوں نے کبھی تو ہندوؤں کو رست پرست کہہ کر انھیں رد کیا اور کبھی ان کے عقائد قبول کئے، ان کی تہذیب کے بعض عناصر سے محبت کرنی چاہی۔ چنانچہ بعض صوفیائے رام چندر جی اور کرشن چندر جی کو پیغمبروں کا درجہ دیا۔ یا حسرت موباتی نے ننتوں کے ساتھ ساتھ کرشن جی کی مدح میں غزلیں کہیں۔ پھر دوسری چیز یہ تھی کہ مسلمانوں کا خدا تو عالم طبعی سے بلند تر ہے۔ اور ہندوؤں کا خدا اسی عالم خاکی میں رہتا ہے۔ چنانچہ ہندو جس آسانی کے ساتھ عالم طبعی سے محبت کر سکتے ہیں اُس آسانی کے ساتھ مسلمان نہیں کر سکتے۔ برصغیر ہند سے باہر بھی عام مسلمانوں کے لئے یہ بات ہمیشہ ایک مسئلہ بنی رہی ہے کہ مادی اور طبعی حقیقت کے بارے میں کیا رویہ اختیار کریں۔ تیسرا مسئلہ یہ ہے کہ اسلامی روایات کا اس سرزمین سے کوئی واسطہ نہ تھا۔ جہاں ہندی مسلمان رہتے تھے۔ اسلام ایک عالم گیر مذہب ہے، لیکن انسانی فطرت مذہب کے سولے میں بھی مادی مناسبات ڈھونڈتی ہے۔ جن ملکوں میں پوری کی پوری آبادی مسلمان ہو گئی۔ وہاں اسلامی تصورات کا مقامی مناسبات پیدا کر لینا کچھ ایسا مشکل نہ تھا، جیسے ایران میں ہوا مگر یہاں ہر مقامی عنصر کے پیچھے ایک مذہبی عقیدہ تھا جو مسلمانوں کے لئے قابل قبول نہ تھا۔ جب سے مسلمانوں کا سیاسی اقتدار ہندوستان سے اٹھایا کشمکش اور بھی زور پکڑ گئی، اور مسلمان مقامی عناصر سے دور پٹنے یا ان کے قریب آنے کی کوشش کرنے لگے۔

اس قسم کے اشعار جیسے :-

میرا وطن وہی ہے میرا وطن وہی ہے
میرا عرب کو آئی ٹھنڈی ہوا جہاں سے

احمد پاک کی خاطر تھی خدا کو منظور
در نہ قسراں اُترتا بزبانِ دہلی
اسی جذباتی اُلجھن کی پیداوار ہیں۔

”سمت کاشی سے چلا جانِ مستحرا بادل“ والے قصیدے میں اجتماعِ ضدین کی وہ تمام قسمیں موجود ہیں جو محسن کی شاعری کی بنیاد ہیں۔ بلکہ یہاں محسن کا فن اپنے عروج پر ہے۔ مگر ان کے علاوہ اس میں ایک اور طرح کا امتزاج ہے جس کی جھلکیاں تو پہلے بھی دکھائی دیتی ہیں، مگر جو اس شان کے ساتھ کسی اور نعت میں نمودار نہ ہوا تھا۔ عالمِ طبیبی کو جس کیفیت کے ساتھ محسن نے یہاں قبول کیا ہے۔ اس کا نشان بھی ان کی کسی اور نظم میں نہیں ملتا۔ فطرت اور انسان اس طرح ایک دوسرے میں پیوست ہو گئے ہیں کہ انسانی عوامل کا بیان فطرت کی اصطلاح میں ہوا ہے۔ اور فطرت کا بیان انسانی زندگی کی اصطلاح میں۔

خبر اڑتی ہوئی آئی ہے مہابن میں ابھی
کہ چلے آتے ہیں تیرکتہ کو ہوا پر بادل
دُھر کا ترسا بچہ ہے برق لئے جل میں آگ
ابرِ چوٹی کا برہمن ہے لئے آگ میں جل
ابرِ پنجاب تلاطم میں ہے اعلیٰ ناظم
برق بنگالہ ظلمت میں گوزرِ جنرل
جو گیا نہیں کئے چرخ لگائے ہے بھوت
یا کہ پیرا گی ہے پربت پہ بچھائے کبیل
خوب چھایا ہے سرِ گوکل و مستحرا بادل
رنگ میں آج کنھیا کے ہے ڈوبا بادل
دل بے تاب کی ادنیٰ سی چمک ہے۔ بجلی
چشمِ پُر آب کا ہے ایک کرشمہ بادل
راجہ اندر ہے پری خانہ مے کا پانی
نغمہ نے ہے سری کرشن کنھیا بادل
نغمہ نے ہے سری کرشن کنھیا بادل

محسن نے عناصرِ فطرت میں ایسی زندگی کی ہر دوڑائی ہے۔ روحِ فطرت کی تازگی
اس طرح پختوری ہے۔ انسان اور فطرت میں وہ انضباط پیدا کیا ہے کہ صرف ہندو اسلامی تہذیب

میں نہیں بلکہ پوری اسلامی تہذیب میں اس نظم کا ایک خاص مقام ہے اور مسلمانوں کے یہاں فطرت کا جو تصور رہا ہے اس کے متعلق کچھ کہنا ہو تو اس نظم پر غور کئے بغیر کام نہیں چل سکتا۔ اس نظم سے اندازہ ہوتا ہے کہ یورپ کے مستشرقین نے اردو سے بے اعتنائی برستے اپنے ادب پر کیا ظلم کیا ہے۔

فطرت کے علاوہ دوسری چیز جسے محسن نے جذب کرنے اور اسلامی تصورات کے ساتھ انضباط دینے کی کوشش کی ہے۔ مقامی عناصر ہیں جن کا تعلق سری کرشن سے ہے۔ چونکہ سری کرشن اوتار بھی ہیں اور جسمانی محرکات سے ان کا خاص رشتہ ہے۔ اس لئے فطرت کے محسن اور مقامی عناصر کی لطافت کے محسن ہوس و عشق اور جسم و روح کی دوئی مٹانے میں بھی کامیاب ہوئے ہیں۔ یہاں بھی وہی امتزاج کا عمل کام کر رہا ہے۔

گھر میں اشنان کریں سرو قدانِ گوکل
جس کے جنا پہ نہانا بھی ہے ایک طولِ اہل
کالے کوسوں نظر آتی ہیں گھٹائیں کالی
ہند کیا ساری خدائی میں بتوں کا ہے عمل
نہ کھلا آٹھ پہر میں کبھی دو چار گھڑی
پسندہ روز ہوئے پانی کو منگل منگل
دیکھئے ہوگا سری کرشن کا کیونکر درشن
سیئہ تنگ میں دل گوپیوں کا ہے میل
راکھیاں لے کے سلونوں کی برہمن نکلیں
تار بارش کا تو ٹوٹے کوئی ساعت کوئی پل
ڈوبنے جاتے ہیں گنگا میں بنارس داے
نوجوانوں کا سنیچر ہے یہ بڑھوا منگل

ان اشعار میں عربی و فارسی الفاظ اور ہندی الفاظ کا سنگم بھی معنویت سے خالی نہیں اور اضداد کے اسی امتزاج پر دلالت کرتا ہے۔ الفاظ کے ذریعہ محسن نے ہندو عرب کو گلے ملا دیا ہے۔

اس قصیدے میں سب سے گہرا اجتماع ضدین کفر و اسلام کا ہے۔ امیر مینائی اور خود محسن نے تشبیہ کا جواز پیش کرتے ہوئے یہ شرعی حیلہ تو ضرور نکالا ہے کہ قصیدے میں نور اسلام کو ظلمت کفر پر غالب آتے دکھایا گیا ہے۔ یہ بات کچھ ایسی غلط بھی نہیں۔ محسن کے عقیدے کے مطابق اسلام کفر سے بلند تر درجہ رکھتا ہے اور انھوں نے اپنے پورے کلام میں اجزائے شعر کا استعمال اس اصول کے مطابق کیا ہے۔

روئے معنی ہے بکھنے میں بھی اعلیٰ کی طرف تاکتا ہے تو ثریا کی سنہری بوتل لیکن اس غلبہ اسلام کا تعلق فکری عنصر سے زیادہ ہے۔ قصیدے کی جذباتی کیفیت کچھ اور کہتی ہے۔ ہر قصیدہ نگار کی طرح محسن نے بھی تشبیہ پر مدح کی نسبت زیادہ زور دیا ہے اور تشبیہ کی ملاحظہ بیان آگے چل کر کم ہو گئی ہے۔ سری کشن کے مناسبات جس چٹخارے کے ساتھ نظم ہوئے ہیں وہ بھی کہتے ہیں کفر کوئی ایسی چیز نہیں جس سے گھبرایا جائے۔ خصوصاً قصیدے کا خاتمہ۔

کہیں جبریل اشارے سے کہاں بسم اللہ

سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل

صاف اعلان کرتا ہے کہ اسلام نے کفر کو قبول کر لیا۔ اس قصیدے کی سب سے بڑی

جذباتی معنویت یہی ہے۔

_____ اسلام کو چھوڑے بغیر کفر و اسلام کا امتزاج۔

اور یہی اس قصیدے کی مقبولیت کا راز ہے۔

یہ قصیدہ پڑھتے ہوئے محسن کی پوری شاعری کے بارے میں ایک سوال میرے ذہن میں

پیدا ہوتا ہے جس کا میں کوئی جواب نہیں دے سکتا۔ نعت گوئی میں محسن نے جس شوخی سے کام لیا کرشن بنگلہ کی روایت کو دخل ہے یا نہیں؛ مجھے محسن کی شاعری کی کمزوریوں کا احساس ہے۔ مجھے معلوم ہے کہ یہ حسب ذیل سرور کی شاعری نہیں بلکہ مجلس آرائی اور طباعی کی شاعری ہے۔ میں جانتا ہوں کہ محسن نشاطیہ رنگ میں ایسے ڈوبے کہ قیامت کے بیان اور دیدار خداوندی کے بیان میں سخت ناکام رہے۔ لیکن محسن کا کلام محض کامیاب یا اچھی شاعری نہیں یہ ایک تہذیبی مظہر ہے۔ اس سے ہمیں اپنی قوم کی اندرونی نشوونما اور اس کی سمت کا پتہ چلتا ہے۔ مسلمانوں کی تہذیب کی تاریخ میں ان کا کم سے کم ایک قصیدہ سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

میں نے یہ مضمون اس امید میں نہیں لکھا کہ محسن کی شاعری کو حیاتِ نامل جائے گی۔ اور لوگ تو الگ رہے ہمارے شاعروں میں سے بھی مختار صدیقی کے سوا کسی نے محسن کو قابلِ اعتنا نہیں سمجھا۔ یہ شاعری ایک خاص معاشرے اور ایک خاص ذہنیت کی پیداوار تھی۔ رات گئی بات گئی۔ اب دوسرے فہم میں اور ان کی دوسری ضرورتیں ہیں۔ محسن کا کلام وہیں پہنچ گیا، جہاں ہر کتاب آخر میں پہنچتی ہے کتب خانے میں ممکن ہے سو بنحو داڑو کی طرح کسی دن یہ بھی برآمد ہو جائے۔ بہر حال دو شخص تو اُسے پڑھتے ہی رہیں گے۔ ایک حضرت جبریل ایک میں۔

منٹو

(۱)

منٹو مر گیا۔ وہ میرا دوست تھا اس کے مرنے پر میں روؤں یا نہ روؤں، یہ میرا ذاتی معاملہ ہے۔ اس کے متعلق مامی مضمون لکھتے ہوتے میں پوری سنگدلی سے کام لوں گا۔ یعنی منٹو ہی کی روایت پر عمل کروں گا۔ گاندھی جی قائد اعظم، اختر شیرانی — تین آدمیوں کی موت پر میں نے منٹو کا عالم دیکھا ہے۔ ایسے موقعوں کو وہ رو بھی لیتا تھا۔ اس پر آدھ آدھ گھنٹے کے لئے سکتے سا طاری ہوتا تھا، لیکن پھر وہ گھر سے نکل پڑتا۔ سارے شہر کا چکر لگاتا۔ ایک ایک آدمی سے پوچھتا کہ تمھارا ردِ عمل کیا ہے۔ پھر گھر آئے مختلف پہلوؤں سے اس واقعے پر غور کرتا۔ اسے الٹ پلٹ کے دیکھتا۔ اس کے اسباب اور نتائج کا جائزہ لیتا اور کئی کئی دن تک اسے یہ فکر لگی رہتی کہ آخر اس بات کے معنی کیا ہیں۔ شاید منٹو دوسری دنیا میں بیٹھا فرشتوں کو اپنی موت کا مطلب سمجھا رہا ہو گا۔ پھر میں کیوں روؤں؟ میں اس دنیا میں بیٹھ کے اس کا کام کیوں نہ کروں؟ منٹو کے دل میں ایک آگ سی جلتی رہتی تھی — وہ ہر چیز کا مطلب سمجھنے کو مضطرب رہتا تھا۔ میں آنسو بہا کے یہ آگ بجھاؤں؟ وہ ان لوگوں میں سے نہیں تھا جن کے آنسو پر آنسو بہا کے ہم اپنے فرض سے سبکدوش ہو جائیں۔ منٹو ایسا آدمی نہیں تھا کہ ہم "خدا سے" بچیں

بہت سی خبیانہ قہیں مرنے والے میں۔ کہہ کے اس کے سارے عیب نظر انداز کر دیں۔ اس کے افسانوں کے ساتھ اس کی خوبیوں کے ساتھ اس کا ایک ایک گناہ بھی زندہ رہنا چاہئے۔ منٹو معاف کرنے یا معاف کئے جانے کے لئے پیدا نہیں ہوا تھا۔ منٹو کوئی کتا یا بلی نہیں تھا کہ وہ آپ کے باورچی خانے میں سے دودھ پی جلتے اور آپ اسے معاف کر دیں۔ منٹو مرد تھا۔ وہ دنیا میں اوروں کی طرف سے یا اپنی طرف سے عذر خواہیاں کرنے نہیں آیا تھا، بلکہ اوروں سے ان کے گناہ قبولوانے اور خود اپنے گناہ قبولنے اور اپنے گناہ اس نے تو ہم سب کے گناہ بھی اپنے کندھوں پر اٹھا رکھے تھے۔ وہ بچہ تو مر ہی اس بوجھ کے نیچے پس کے۔ میں اس کی نیکیاں یاد دلا کے اسے بزدل ثابت نہیں کروں گا۔ منٹو ذمہ دار آدمی تھا، مٹی سے نئی ذمہ داریاں اپنے سر لیتا تھا۔ سب سے بڑی ذمہ داری تو اس نے سمجھنے اور سمجھانے کی مول لے رکھی تھی۔ یہ ہمت آج اردو کے کس ادیب میں ہے؟ یہ منٹو نہیں مرا، ایک طرز حیات مرا ہے۔

اور وہ آدمی کب تھا؟ منٹو تو ایک اسلوب تھا۔ لکھنے کا نہیں، جینے کا۔ واقعی منٹو بڑی خوفناک چیز تھا۔ وہ ایک بغیر جسم کی روح بن کے رہ گیا تھا۔ جو گھبراہٹ مجھے دوستو نفسی کے ناول پڑھ کے ہوتی ہے وہی منٹو سے پڑھ کے ہوتی تھی۔ اگر آپ مجھ سے پوچھیں کہ تم نے کبھی بھوت دیکھا ہے تو میں کہوں گا، ہاں۔ منٹو سوچتا تو احساسات اور جسمانی افعال کے ذریعہ ہی تھا۔ لیکن یہ چیز وہ تھی جس کے متعلق اسپین کے صوفیوں نے کہا ہے کہ جسم کی بھی ایک روح ہوتی ہے، یہ روح منٹو نے پالی تھی۔ وہ کسی اخلاقی یا ذہنی خول کے اندر نہیں رہتا تھا۔ عام طور سے لوگ اپنے اوپر کوئی خول اس بری طرح چڑھائے رکھتے ہیں کہ چیزیں ان تک نہیں پہنچ سکتیں، خول سے ٹکرا کے رہ جاتی ہیں۔ وہ بس ٹکرانے کی آواز ہی سنتے ہیں۔ منٹو نے اپنی روح کو بالکل ہی بے حفاظت چھوڑ دیا تھا۔ ہر چیز منٹو تک پہنچتی تھی۔ اور اتنے زور کا تصادم ہوتا ہے کہ بعض اوقات وہ چکرا کے رہ جاتا تھا۔ بہر حال پیر کا اس تک پہنچتی ضرور تھیں، چاہے وہ اس کا مطلب سمجھنے میں کامیاب ہو یا نہ ہو۔ منٹو میں اگر

کوئی خامی تھی تو یہ کہ اس کے پاس احساسات تو بہت تھے لیکن انھیں ترتیب دینے اور انضباط
 میں لانے کی صلاحیت قوی نہ تھی لیکن اتنے مختلف اور متنوع احساسات کو سہارنے کی ایسی
 طاقت بھی ہمارے کس ادیب میں ہے۔ اسے ہر چیز محسوس کرنے کا شوق تھا، بلکہ یہ تو اس کی
 مجبوری تھی۔ وہ چیزوں کو اس لئے نہیں دیکھتا تھا انھیں کام میں لانا ہے یا انسانوں میں
 استعمال کرنے ہے، وہ تو احساس کی مشین بن گیا تھا جو خود بخود کام کرتی رہتی تھی۔ ایک دفعہ
 منٹو نے اپنے کسی افسانے کے بارے میں میری رائے مانگی میں نے کہہ دیا بہت اچھا ہے۔ منٹو نے کہا
 ”سچ بتاؤ۔ میں نے پھر وہی بات دہرا دی۔ منٹو کی تسلی نہ ہوتی۔ کہا۔ میرے افسانہ کی
 تعریف نہ کرو۔ کوئی خامی بتاؤ۔ میں نے جواب دیا اس کا خاتمہ کچھ مناسب نہیں معلوم ہوتا۔
 حالانکہ منٹو مجھ سے کسی معاملہ میں بحث نہ کرتا تھا۔ لیکن اس وقت اسے میری بات پسند آئی۔
 کہنے لگا یہ افسانہ میں نے نہیں لکھا تیس کے کردار نے لکھا ہے۔ جس طرح اس نے کہا ویسے ہی میں نے ختم کر دیا۔
 اصل میں قصہ یہی ہے۔ منٹو سے چیزیں ہی افسانہ لکھواتی تھیں، اسی لئے تو اس کا افساد کبھی
 کبھی اچھا ہوتا تھا، کبھی خراب، یہ تو میں ماننے کو تیار نہیں کہ منٹو میں اپنے دماغ کے ذریعے
 اپنے احساسات کو قابو میں لانے کی اہلیت نہ تھی اس کا حال تو بابو کو پی نا تھہ سے معلوم
 ہو سکتا ہے البتہ بعض اوقات چیزیں اس کے دماغ پر بری طرح غالب آجاتی تھیں اور اسے
 اپنی طرف کھینچنے لگتی تھیں۔ اس کھینچا تانی میں اس کا افسانہ بگڑ جاتا تھا۔ لیکن ویسے
 ہر چیز اپنی جگہ نہایت ٹھوس ہوتی تھی۔ چیزوں کو اس طرح قبول کرنے کے لئے بھی جگہ پائی،
 منٹو کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ بڑا خود پسند تھا اور اپنے اوپر اعتراض برداشت
 کرنے کی تاب اس میں نہ تھی، بعض لوگوں نے تو ہمدردانہ نقطہ نظر سے ہی سہی مگر یہاں تک
 کہ اس کی اتانیت نے ہی اس سے افسانہ لکھوائے۔ میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ اتانیت کی مدد
 سے آدمی تنقید یا بری بھلی نظمیں لکھ لے تو لکھ لے، افسانے نہیں لکھ سکتا۔ افسانہ لکھنے کے لئے
 تو سڑک کے روڑوں تک کو اپنے اوپر فوقیت دینی پڑتی ہے۔ لہذا منٹو تو اس کے متعلق تو میں دُشوق

کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ اس کی انانیت بس ایک ڈھونگ تھا جو اس نے اپنی سچائی کی حفاظت کے لئے رچایا تھا۔ ادیبوں اور ادبی حلقوں کے لئے اس نے ایک الگ چہرہ تیار کر کے رکھا تھا جسے وہ ایسے موقعوں پر فوراً اوڑھ لیتا تھا۔ یہ بھی دراصل منٹو کا ایک تجربہ تھا۔ دوسروں کے ساتھ اور خود اپنی شخصیت کے ساتھ اس کی خود ستانی بھی ایک اعلان جنگ تھا۔ بے حسی کے خلاف یہ بھی ایک دعوت تھی۔ جن چیزوں کو اس نے سمجھا تھا انہیں سمجھنے کی۔ وہ تعریف نہیں کرتا تھا بلکہ اپنا انداز نظر کی۔ رہا اس کا انکسار تو اسے بھی منٹو نے چھپا کے نہیں رکھا تھا کہ اس سے دوستی کئے بغیر نظر ہی نہ آئے۔ یہ وہ ٹاٹ نہیں تھا جسے خدا پرست بادشاہ اپنے زریں لباس کے نیچے پہنا کرتے تھے۔ منٹو کے انکسار کے مظاہرے چلتے پھرتے بھی دیکھے جاسکتے تھے۔ اس کا زیادہ وقت غیر ادبی لوگوں کے ساتھ گزرتا تھا اور وہ ان کے ساتھ اس طرح شامل رہتا تھا جیسے بالکل انہیں جیسا ہو۔ وہ لوگوں سے رابطہ ذہن کے ذریعے قائم نہیں کرتا تھا بلکہ احساس کے ذریعے۔ جو لوگ ذہن کے بغیر منٹو سے تعلق پیدا کرنا چاہتے تھے انہیں کبھی کامیابی نہیں ہوتی تھی۔ پھر جن لوگوں نے صرف دھنسنے اپنے ذہن کی پرورش کی اور اپنی شخصیت کے حیاتی عناصر کو دبایا ہو۔ ان سے مل کر منٹو کو آسودگی نہیں ہوتی تھی۔ چنانچہ ذہانت کے اندر محدود رہنے والوں کے سوا ہر قسم کا آدمی منٹو کا دوست بن سکتا تھا اور بس یہی دس پندرہ منٹ کے اندر اس نے کبھی کسی کو اپنے ذہنی طور پر کم نہیں سمجھا۔ ہر آدمی کا تجربہ اس کے لئے اتنا ہی قابل قدر تھا جتنا خود اپنا۔ وہ کسی کو قبول کرنے سے پہلے شرطیں عائد نہیں کرتا تھا۔ منٹو کی محبت بھی شدید ہوتی تھی اور نفرت بھی۔ لیکن حقارت کا جذبہ اس کے اندر نہیں تھا۔ اچھا ہی ہوا کہ منٹو نے باقاعدہ طور پر زیادہ تعلیم حاصل نہ کی۔ اسی لئے تو عام آدمیوں سے ان کی سطح پر ملنے کی صلاحیت محفوظ رہی۔ اس کی نظریں کوئی انسان بے قیمت نہیں تھا۔ وہ ہر آدمی سے اس توقع کے ساتھ ملتا تھا کہ اس کی ہستی میں بھی ضرور کوئی نہ کوئی معنویت پوشیدہ ہوگی جو ایک نہ ایک دن منکشف ہو جائے گی۔ میں نے اسے ایسے ایسے

عجیب آدمیوں کے ساتھ ہفتیوں گھومتے دیکھا ہے کہ حیرت ہوتی تھی۔ منٹو انھیں برداشت کیسے کرتا ہے۔ لیکن منٹو بور ہونا جانتا ہی نہ تھا اس کے لئے تو ہر آدمی زندگی اور انسانی فطرت کا ایک مظہر تھا، لہذا ہر شخص دل چسپ تھا۔ اچھے اور بُرے، ذہین اور احمق، مہذب اور غیر مہذب کا سوال منٹو کے یہاں ذرا نہ تھا۔ صرف اتنا ہی نہیں کہ وہ ہر قسم کے آدمی سے ربط و ضبط رکھ سکتا ہو، اس میں تو کمال یہ تھا کہ وہ سمجھتا تھا کہ ہر شخص میں میری ہی جیسی ذہنی صلاحیتیں ہیں۔ جی دلوں منٹو اور میں ”اُردو ادب“ مرتب کر رہے تھے، منٹو کی یہ عادت روزِ نئی انھیں پیدا کرتی تھی۔ جو بھی چلتا پھرتا منٹو کے یہاں آنکلا۔ منٹو نے فوراً اسے نصیحت کی کہ لکھنا سیکھو۔ اسے دو چار موضوع بتائے لکھنے کا طریقہ سمجھایا اور مضمون کی فرمائش کر دی۔ دو تین دن بعد وہ صاحبِ فساد یا مضمون لئے چلے آ رہے ہیں۔ ظاہر ہے یہ چیزیں کس قسم کی ہوتی تھیں لیکن روزِ تجربوں کے بعد بھی منٹو کی یہ عادت نہ چھوٹی۔ وہ سمجھتا تھا کہ اگر میں لکھ سکتا ہوں تو سب ہی لکھ سکتے ہیں، آخر اس میں ایسی بات ہی کون سی ہے۔ غرض یہ کہ بس آدمیوں کے سامنے ہی ادیب بنتا تھا۔ ورنہ اس میں تو انسانوں کو قبول کرنے کی صلاحیت اتنی زبردست تھی کہ جیسا آدمی ساتھ ہو منٹو ویسا ہی بن جاتا تھا۔

میں نے اس خوبی کو انکسار کہا ہے مگر اس لفظ میں ایک تکلف ہے تصنع جھلکتا ہے، اس میں بھی دوسروں پر اپنی فوقیت کا احساس پنہاں ہے۔ منٹو میں تو پتے فن کاروں کی نفی خودی آگئی تھی۔ وہ ہر وقت کچھ اور بنتا رہتا تھا۔ وہ جن لوگوں یا جن چیزوں کے متعلق لکھتا تھا پہلے خود بھی وہی بن جاتا۔ منٹو جیسے فن کار کو خود پرست کہنے سے پہلے آدمی کو اپنا جائزہ لینا چاہئے۔ البتہ مجھے اس سے شکایت ہے کہ میرے ساتھ اس نے خود پرستی سے کام لیا۔ یعنی میری اس طرح عزت کرتا رہا جیسے میں اور وہ دو بالکل مختلف قسم کی مخلوق ہیں۔ ممکن ہے میں نے اس کی بہ نسبت دس پانچ کتابیں زیادہ پڑھ لی ہوں گی مگر دس ہزار کتابوں سے زیادہ پڑھ کے بھی آدمی منٹو نہیں بنتا۔ دراصل میری عزت کر کے منٹو مجھ پر تنقید کرتا تھا۔ منٹو سرتاپا فنکار تھا اس کی

ساری زندگی اس کے احساسات میں تھی۔ میں یہ درجہ کبھی حاصل نہیں کر سکا۔ منٹو کی مجھ سے بیگانگی بالکل بجا تھی۔ چاہے اس کا ذریعہ اظہار عزت ہی کیوں نہ ہو۔

دراصل اس کے ساتھ بس اس کے احساسات ہی تھے وہ انھیں کی صحبت میں رہتا تھا، چاہے اپنے گرد ایک مجمع جمع جائے رکھے۔ لوگ کہتے ہیں منٹو کا مشاہدہ بڑا زبردست تھا خارجی دنیا کو تو وہ دیکھتا ہی تھا مگر اس سے زیادہ وہ اپنے اندر دیکھتا رہتا تھا، اس پر تقریباً ہر وقت ہی ایک مراقبہ کی سی کیفیت طاری رہتی تھی خصوصاً رات کے وقت جب وہ گرد و پیش سے غافل ہونے لگتا تھا۔ ایسی حالت میں بالکل یوں معلوم ہوتا جیسے منٹو اپنے حواسِ خمسہ اور اپنے احساسات سے گفتگو میں مصروف ہو۔ صوفی لوگ تو اپنے گیان دھیان کے ذریعہ باہمہ وبے ہمہ کا درجہ حاصل کرتے تھے منٹو نے یہ کیفیت اپنے احساسات کے ذریعے حاصل کی تھی میں تو اسے بادہ خوار ہونے کے باوجود دلی سمجھتا ہوں منٹو عارت کی بعض اہم خصوصیات سے خالی نہ تھا۔ منٹو کی آنکھیں تھیں تو بڑی بڑی اور وہ گرد و پیش کی ہر چیز کو نہایت غور سے دیکھتی نظر آتی تھیں لیکن مجھے تو ہمیشہ ایسا لگا ہے کہ منٹو کی آنکھیں اپنے اندر کی کوئی چیز ڈھونڈ رہی ہیں اور اس کے کان اس شور و طوفان کو سن رہے ہیں جو خود اس کے اندر پیلے۔ یوں تو جو چیز بھی سامنے آئے منٹو اس سے فوراً تعلق پیدا کر لیتا تھا، لیکن اس کی بے تعلقی ایک ہیبت ناک چیز تھی۔ بنیادی طور سے منٹو تنہا آدمی تھا۔ یعنی اپنے سارے ہنگاموں کے باوجود۔ اس کے اندر ایک ایسا مرکز تھا جہاں تک کوئی نہیں پہنچ سکتا تھا اور منٹو کی جان ہی مرکز تھا۔ یوں منٹو کے پاس دماغ بھی تھا لیکن اس نے اپنے سوچے کا ذریعہ احساسات کو بنا لیا تھا۔ دوسرا ذریعہ تھا افعال۔ جب وہ کسی چیز کو سمجھنا چاہتا تھا تو کچھ نہ کچھ کرتا تھا۔ چاہے شراب پیے چاہے سڑکوں پر گھومتا پھرے پہلے کسی سے لڑ پڑے، چاہے کوئی اہم غلم مضمون لکھ ڈالے وہ ہر وقت کچھ نہ کچھ کرتا رہتا تھا کیونکہ ہر وقت وہ کچھ نہ کچھ سمجھنا چاہتا تھا۔ پہلے سے طے کر کے نہیں کہ مجھے فلاں بات سمجھنی ہے اس کا کام تو سمجھنا تھا۔ چاہے کوئی بات بھی سمجھ میں آجائے۔ افسانہ نگاری کا کوئی نکتہ ہو یا انسانی فطرت کا کوئی راز، یا لذت اندوزی کا کوئی طریقہ، بے مقصد کچھ نہ کچھ

کرنے کا جو فلسفہ زمینے نکالا ہے منٹو اس کی زندہ مثال تھا۔ اس کا ہر لمحہ ایک تجربہ تھا۔ اس کا ہر فعل ایک لیبارٹری۔ وہ اپنے ان تجربات سے پورا پورا فائدہ نہیں اٹھا سکا۔ اگر وہ ذہن کی تربیت بھی اسی انہماک سے کرتا تو منٹو اور بھی بڑا ادیب ہوتا۔ یہ باتیں مجھے تسلیم ہیں مگر اس طرح زندگی بسر کرنے کا اتنا سلیقہ بھی آج کس میں ہے؟ کسی نے کہلے کہ اصلی شاعر وہ ہے جو اپنی نظم کی ساری تفصیلات بھی نظریں رکھے اور اسے ایک نقطے کی طرح بھی دیکھ سکے۔ اسی طرح اصلی شخصیت وہ ہے جو اپنی تمام رنگارنگی کے باوجود شعلے کی نو کی طرح نظر آئے۔ ہمارے نئے ادیبوں میں یہ بات منٹو کے سوا اور کسے حاصل ہوئی۔

منٹو شرابی تھا، جو کچھ بھی تھا وہ سب کو معلوم ہے یہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں۔ لیکن اخلاقی طہارت جیسی دھن منٹو کو تھی وہ کسی میں نے کسی اور میں نہیں دیکھی، وہ باہر سے زندہ تھا اندر سے ناپید۔ گونا صح کبھی نہیں بنا۔ یہ اخلاقی طہارت وہ اپنے اندر بھی ڈھونڈتا تھا، اور دوسروں میں بھی بہت سے افسانے جو بعض لوگوں کو بہت فحش معلوم ہوئے۔ دراصل اس کی اسی طہارت پسندی کے نمونے ہیں۔ اسی طرح بعض افسانوں میں چند حضرات کو پاکستان کی مخالفت نظر آتی، حالانکہ اس میں منٹو نے ٹیصٹ اسلامی دیانت داری اور اس اخلاقی احتساب کا مظاہرہ کیا تھا جس کا استعمال وہ اوروں پر ہی نہیں، اپنے آپ پر بھی کرتا تھا۔ پھر آزادی فکر و احساس کچھ ایسی اس کی گھٹی میں پڑی تھی کہ یہ میسٹر نہ ہو تو وہ سانس نہیں لے سکتا تھا۔ ہزاروں روپے کی آمدنی پر لات مار کر ہندوستان سے چلا آیا اس لئے کہ وہاں ”ڈان“ اس کے بڑھنے کو نہیں بل پاتا۔ یہ وہ اخبار ہے جس نے منٹو کی زندگی میں اسے دودھ کا لمبسی گایاں دیں۔ اس کی کتابوں کی قبضلی کا مطالبہ کیا، اور اس کے مرنے کے بعد افسوس کا ایک لفظ نہ لکھا۔ شرابی اور ادا دارہ منٹو کا وہ حال تھا، باطل سے نہ بے دالوں کا یہ حال ہے۔ ہمارے ملک میں منٹو کی جس طرح قدر دانی ہوئی وہ ہماری تہذیبی زندگی کا ایک خوشی ورق ہے۔ پھر آج جس طرح منٹو کی مجاہدہ ہو رہی ہے وہ بھی ہم دیکھ رہے ہیں۔ اگر مجھ میں منٹو جیسی جرأت ہوتی تو میں سیاہ جاشیے کا دوسرا حصہ لکھتا۔

میں نہ معلوم کہاں بیک گیا۔ بات ہو رہی ہے منٹو کی حریت پسندی کی، لوگوں کو درد سروں کے غلبے سے آزاد رہنا سکھانے والے تو بہت ہیں لیکن منٹو ایک ایسا آدمی تھا جو کہتا تھا مجھ سے بھی آزاد ہو۔

منٹو نے جو خواب دیکھا تھا، وہ چھوٹا ہویا بڑا، زندگی کے متعلق اس نے جو رویہ اختیار کیا تھا اس میں خامیاں چاہے کتنی ہی کیوں نہ ہوں۔ لیکن اصل بات یہ ہے کہ اس نے مرتے دم تک اپنے خواب سے غداری نہیں کی۔ وہ شراب تو ہمیشہ سے ہی پیتا چلا آیا تھا۔ مگر اب لوگوں سے پیسے مانگ مانگ کے پیئے لگا تھا۔ بہت سے لوگ جو کل تک اس کی خوشامیڈیا کرتے تھے اب اسے ذلیل سمجھنے لگے تھے۔ — محض اتنی بات پر کہ اس نے سڑک چلتے پکڑے ان سے دو چار روپے مانگ لئے یہ سب بڑی باتیں ہیں لیکن کیا یہ اس کی سب سے بڑی ذلت نہ ہوتی کہ وہ اپنے خواب سے بے وفائی کرتا؟ کچھ دنوں سے شہید کا لفظ بڑی فیاضی سے استعمال ہو رہا ہے۔ منٹو اکثر سوچا کرتا تھا کہ شہید کسے کہتے ہیں۔ خیر کسی مقصد کے لئے جان دے دینا بڑی مشکل ہے لیکن روز کی بے عزتی برداشت کرنا اور شرم سے گھل گھل کے مرنے — صرف اس بات کے لئے کہ میرے خواب کی عزت محفوظ رہے — یہ کیسا کام ہے۔ ؟

منٹو کے مرنے پر لوگوں کو جو صدمہ ہوا ہے وہ بھی اسی طرح سمجھنے کی چیز ہے جس طرح غٹو کی زندگی اور موت۔ اس کے پڑھنے والوں نے کچھ ایسا محسوس کیا ہے جیسے اپنا کوئی سر پرست اٹھ گیا ہو۔ اس میں ایک چیز تو یہ بھی ہے کہ جو باتیں اور ادیب کہنے کی ہمت نہ کر سکتے تھے وہ غٹو بے دھڑک کہہ ڈالتا تھا لیکن اس سے بھی بڑی چیز یہ ہے کہ منٹو کی قسم کا فن کارم جیسے عام لوگوں کے لئے ایک ڈھال کا کام دیتا ہے۔ زندگی کی جن زہرہ گداز حقیقتوں کا شعور حاصل کئے بغیر ہم ٹھیک طرح زندہ نہیں رہ سکتے انھیں ہمارے بجائے اس قسم کا فن کار محسوس کر کے ہمیں بتاتا ہے۔ یعنی وہ ہماری طرف سے احساس کی

اذیت اٹھانے ہے۔ اگر ایسا فن کار ہمارے درمیان نہ رہے تو پھر یہ ذمہ داری اپنی اپنی بساط
ہم سب کو قبول کرتی پڑتی ہے۔ منٹو کے بعد یہ بوجھ ہمارے کاندھوں پر اسپرڈا ہے جب تک
انوری زندہ رہا آسمان سے جو بلا بھی آئی انوری کے گھر کا پتہ پوچھتی ہوئی آئی۔ اب میرے
اور آپ کے گھر کا پتہ پوچھے گی۔ منٹو کی موت نے ہمیں اس کرب میں مبتلا کر دیا ہے۔ ہمیں شعور
کی بلاؤں سے محفوظ رکھنے والی دیوار ہمارے سامنے سے ہٹ گئی۔

بہر حال اردو پڑھنے والے اس بات میں قابلِ داد ہیں کہ انھوں نے یہ تو سمجھ لیا کہ منٹو
ہمدی سپر تھا۔ ہر قوم کی طرح مسلمان قوم سے بھی اپنی تاریخ میں عیسویوں قسم کی حماقتیں سرزد
ہوئی ہوں گی لیکن یہ قوم مستقل طور سے فقیہوں کی چکر میں کبھی نہیں آئی۔ اب تک سینکڑوں
شرابیوں کو رحمتہ اللہ علیہ بنا چکی ہے۔ پاکستان کے ثقہ لوگوں نے فتویٰ دیا کہ منٹو ناپاک ہے
اردو ادب کے شیداؤں نے مغربی پاکستان کے قصبہ قصبہ میں منٹو کی مغفرت کے لئے دعائیں
مانگیں۔ جب تک فقیہوں کے فتویٰ پر خط تینے کھینچنے والے عام لوگ زندہ ہیں منٹو کیسے مرے گا؟
یہ روح تو کبھی حافظ کے روپ میں آئی ہے کبھی منٹو کے روپ میں۔ ہماری تاریخ آئندہ جس روپ
میں چاہے گی اُسے زندہ کرے گی۔ بہر حال یہ منٹو والا روپ بھی کچھ ایسا نہیں تھا کہ ہم اس پر شرمائیں۔
ہم بزدل سہی، مگر خیر منٹو نے ہماری لاج رکھ لی۔ اور اس کے مرنے کے بعد ہی سہی ہم نے بھی اس کی
لاج رکھ لی۔ آخر ہم نے پہچان لیا کہ منٹو کیا تھا۔ اب تو واقعی میرے دل سے پاکستان زندہ باد کا نعرہ
نکلتا ہے۔ وہ نعرہ جو مرتے دم تک منٹو کے ایک ایک فعل اور ایک ایک لفظ سے بلند ہوتا
رہا۔ حالانکہ حکومت تک نے اُسے روکنے کی کوشش کرنی۔

(۲)

جس دن منٹو مرا تھا اس دن بھی میں نے ہی کہا تھا کہ منٹو جیسے آدمی کی زندگی یا موت کے بارے میں جذباتی ہونے کی ضرورت نہیں۔ ہمیں تو اس کی زندگی اور موت دونوں کے معنی متعین کرنے چاہئیں۔ منٹو تو ان لوگوں میں سے تھا جو صرف ایک فرد یا ایک ادیب سے کچھ زیادہ ہوتے ہیں۔ پھر اب تو جذبات پرستی کی گنجائش یوں بھی نہیں رہی کہ منٹو کو مرے دو مہینے سے زیادہ ہو گئے۔ اور ہمارے لئے یہ سوال زیادہ اہم ہو گیا ہے کہ اردو ادب میں کیا کم از کم بیس سال کے اردو ادب میں منٹو کی جگہ کیا ہے۔ بعض لوگوں کے خیال میں منٹو اردو کا سب سے بڑا افسانہ نگار ہے۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ منٹو چاہے موپاساں وغیرہ کی صفت میں نہ آ سکے، لیکن یورپ کے اچھے خالص افسانہ نگاروں سے اس کا مقابلہ کیا جاسکتا ہے۔ میں ان دونوں باتوں سے متفق ہوں بلکہ میں تو یہ بھی کہتا ہوں کہ اگر منٹو موپاساں کے برابر نہیں پہنچ سکا تو اس میں اتنا قصور خود منٹو کا نہ تھا جتنا اس ادبی روایت کا جس میں وہ پیدا ہوا۔ جس بات میں منٹو موپاساں سے پیچھے رہ جاتا ہے وہ موپاساں کی نثر ہے اور موپاساں کو جس قسم کی نثر درکار تھی وہ فرانس میں اور کچھ نہیں تو کوئی دوسرا سال سے نشوونما پا رہی تھی۔ موپاساں کے پیچھے روشن فر کو تھا، والیتہ تھا، استان دلال تھا۔ فلو بیر تھا۔ منٹو کے پیچھے کون تھا؟ میری بات کا وہ مطلب نہ سمجھے جو اردو کے اہم۔ اے سمجھیں گے میں یہ نہیں کہتا کہ اردو کی نثر بالکل فضول ہے اس میں بہت سی خوبیاں ہیں۔ لیکن منٹو کو جن چیزوں کی ضرورت تھی وہ اردو نثر کی روایت میں موجود نہ تھیں منٹو کو پانی پینے کے لئے اپنے آپ کنواں کھودنا پڑا۔ موضوع اور ہیئت دونوں میں منٹو کی حیثیت ایک پیش رو

کی ہے اس لئے منٹو کے متعلق کوئی آخری فیصلہ کرنے سے پہلے ہمیں یہ دیکھنا پڑے گا کہ اس سے پہلے اُردو میں کیا تھا، اس کے ہم عصر کیا کر رہے تھے، منٹو کیا کر سکا اور کیا نہیں کر سکا۔ یہ باتیں دیکھتے بغیر ہم منٹو کو اچھا یا برا کہہ نہیں گے۔ مگر اُردو ادب میں منٹو کی حیثیت ہماری سمجھ میں نہ آئے گی۔

منٹو نے جو کنواں کھودا تھا وہ ٹیڑھا بھینگا سہی، اور اس میں سے جربانی نکلا وہ گلا یا کھاری سہی۔ مگر دو باتیں ایسی ہیں جن سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ایک تو یہ کہ منٹو نے کنواں کھودا ضرور دوسرے یہ کہ اُس میں سے پانی نکالا۔ اب ذرا گئے تو سہی کہ اُردو کے کتنے ادیبوں کے متعلق یہ دونوں باتیں کہی جاسکتی ہیں۔

میں اس بات سے بے خبر نہیں ہوں کہ آج سے نہیں بلکہ شروع ہی سے بہت سے خوش مذاق حضرات کو منٹو کی ان دونوں خوبیوں سے انکار رہا ہے۔ اس کے برخلاف ہم نے یہ بھی دیکھا کہ اقبال کی دفات سے لے کر آج تک کسی اُردو ادیب کا ماتم اس طرح نہیں ہوا جس طرح منٹو کا۔ آخر کوئی چیز تو تھی جس نے لوگوں کو اتنا سوگ منانے پر مجبور کیا۔ خیر بعض لوگ اتنی مقبولیت کو بھی منٹو کی پستی کا آخری اور قطعی ثبوت سمجھیں گے، کیونکہ ان کا عقیدہ ہے کہ ادیب کو ہر آدمی کے لئے نہیں لکھنا چاہئے۔ ایسے لوگوں کو بیس سال سے منٹو پر یہی اعتراض رہا ہے کہ منٹو تو بس ایسی باتیں کرتا ہے جس سے لوگ چونک پڑیں۔ شاید یہ کوئی غیر شریفانہ یا غیر ادیبانہ بات ہو۔ لیکن میں نے جو تھوڑا بہت ادب پڑھا ہے اس سے تو یہی پتہ چلتا ہے کہ لوگوں کو چونکاتا ادیب کا ایک مقدس فریضہ رہا ہے۔ بلکہ میل دل نے تو ایسے لوگوں پر لعنت بھیجی ہے جو چونکاتے سے ڈرتے ہیں۔ منٹو کو چھوڑیے۔ بولا۔ سب شاعر کو کیا کہئے گا جس کا ایک ادبی اصول ہی یہ تھا کہ متوسط طبقہ کو چونکایا جائے، اگر چونکا، کوئی بہت بڑا ادبی نقص ہے تو چونکنے سے ڈرنا ایک ذہنی بیماری ہے، کمزور شخصیت کی نشانی ہے۔ جو آدمی دوسروں کو چونکانا چاہے اس میں پہلے خود چونکنے کی صلاحیت ہونی چاہئے۔ جس شخص کی جسمانی، ذہنی اور اخلاقی اعصاب بزدلانہ ہوں

وہ کسی کو کیا چونکائے گا۔ ننگی کیا نہائے گی کیا چوڑے گی۔ اگر کوئی ادیب اپنے پڑھنے والوں کو چونکاتا ہے تو یہ کوئی شکایت کی بات نہیں۔ ورنہ تو پھر بڑھئی کی شکایت کیجئے کہ اُس نے کرسی کیون بنائی۔ ایسا ادیب تو محض اپنا فریضہ ادا کرتا ہے ہاں ادیب سے آپ یہ ضرور پوچھ سکتے ہیں کہ تم نے میں چونکانے کے بعد دکھایا کیا اگر میں جھنجھوڑ کر جکانے کے بعد مٹھونے میں انسانی فطرت اور انسانی معاشرے کا کوئی تماشا نہیں دکھایا، اگر اس نے ہمارے اندر زندگی کا کوئی نیا شور پیدا نہیں کیا تو پھر ہم کسے گالیاں دینے میں حق بجانب ہوں گے کہ اس نے میں چین سے سونے بھی نہیں دیا۔ جو لوگ کسی قیمت پر جاگنا ہی نہیں چاہتے انھیں تو ان کے حال پر چھوڑئے کن کیا آپ ”نیا قانون“، ”ہتک“، ”بابو گوپی ناتھ“ جیسے افسانے پڑھ کر زیادتیاں نہ کرنا۔ ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ مٹھونے میں چونکا کر مفت میں ہماری نیند خراب کرائی۔ ۹

اچھا، مٹھونے چونکایا بھی ہے دو طریقے سے۔ ایک تو اس کے اچھے افسانے ہیں جنہیں پڑھنے کے بعد محسوس ہوتا ہے کہ انسانی حقیقت ہمارے لئے کچھ بدل ہی گئی ہے۔ دوسری طرف اس کے برے افسانے ہیں۔ مٹھو کا ڈھنڈور چی ہونے کے باوجود مجھے تسلیم ہے کہ اس نے بعض بہت سے خراب افسانے لکھے ہیں۔ لیکن اُس کے برے سے برے افسانے میں بھی آپ کو دو ایک فقرے ایسے ضرور ملیں گے جو کسی نہ کسی آدمی یا چیز یا خیال یا احساس کو منور کر کے رکھ دیں گے۔ چاہے یہ روشنی ایسی ہو جو آپ کو پسند نہ آئے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اس میں بھی آدرا زیادہ ہے، یہ مٹھو کا مداری پن تھا۔ مگر پہلی بات تو یہ ہے کہ آمد اور آورد کا فرق ادب میں کوئی معنی نہیں رکھتا۔ کوئی چیز آمد ہو یا آورد۔ فیصلہ کن بات تو یہ ہے کہ اس سے نتیجہ کیا برآمد ہوا۔ اگر آورد کے ذریعے کسی تجربے کو اظہار مل گیا تو وہ آمد سے بہتر ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ نوائے سروش بھی دو طرح سُنی جاتی ہے۔ کبھی تو سروش اپنے آپ پر بول پڑتا ہے۔ کبھی اس کے کان مردِ مرنے پڑتے ہیں۔ سروشی کی فیاضی سے تو ہر آدمی ہی ادیب بن سکتا ہے، لیکن سروشی کی زبردستی بلوانے کے لئے ہمت درکار ہے۔ کیونکہ سروش کے کان مردِ مرنے کا مطلب ہے

اپنے کان مروڑنا۔ آپ یہ تو ضرور کہہ سکتے ہیں کہ بعض دفعہ منٹو نے سروش کے کان اس طرح مروڑے کہ وہ بولنے کے بجائے چیخ پڑا یا اول نول بکنے لگا۔ لیکن منٹو نے حوصلہ تو دکھایا۔ یہ کہہ دینا تو آسان ہے کہ منٹو کرتا ہی کیا تھا۔ وہ بے جوڑ باتوں کو جوڑ دیتا تھا، مگر یہ سمجھنا مشکل ہے کہ ان بے جوڑ میں آدمی کا حلیہ بگڑ جاتا ہے۔

بُز قیس اور کوئی نہ آیا بردے کار

منٹو کے اندر اس شعبہ باری کی تہہ میں جو چیز کام کر رہی تھی کہ منٹو اپنے کسی چھوٹے سے چھوٹے احساس یا جذبے کو دبائے یا رد کرنے کا قائل نہ تھا۔ ہر چیز اس کے اندر کوئی نہ کوئی ردِ غل پیدا کرتی تھی، اور وہ اس ردِ عمل کو قبول کر لیتا تھا۔ ان چھوٹے چھوٹے اور وقتی تجربات کی ایک دوسرے سے متعلق اور منضبط کرتے رہنے کی عادت اس میں نہ تھی۔ وقتی ردِ عمل کو وہ اتنا دل چسپ یا ذوق سمجھتا تھا کہ اس پر انضباط و ارتباط کو قربان کر دیتا تھا۔ اس لئے اس کے افسانے کبھی تو بہت اچھے ہوتے تھے، کبھی بُرے، اور کبھی افسانے میں ایک آدھ فقرہ ہی کام کا نکلتا تھا۔ منٹو میں یہ بہت بڑا نقص تھا۔ لیکن اردو کے دوسرے افسانہ نگاروں کا حال یہ رہا ہے کہ وہ یا تو اپنے احساس کو ایک ڈھکے پر لگا دیتے ہیں۔ اس ڈگر سے ہٹ کر کسی اور قسم کے تجربے کی صلاحیت اس میں باقی ہی نہیں رہتی یا پھر وہ چھوٹے چھوٹے اور ہنگامی تجربات کو حقیر سمجھ کر رد کرتے چلتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے ادیب دو چار اچھے افسانے لکھ کر ٹھپ ہو جاتے ہیں۔ اردو افسانے میں بس منٹو ایک ایسا آدمی ہے جو کسی جذبے یا احساس سے نہ ڈرتا تھا، اور جس کے لئے کوئی احساس حقیر یا غیر دل چسپ نہ تھا۔ بعض حضرات نے منٹو کے کارنامے کو یہ کہہ کر اڑانے کی کوشش کی ہے کہ منٹو کے یہاں افسانے کا خام مواد تو ہے، افسانے نہیں ہیں۔ اس کا منطقی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ اردو کے دوسرے افسانہ نگاروں کے پاس خام مواد تک نہیں۔ کیونکہ خام مواد تو احساسات اور جذبات ہی فراہم کرتے ہیں۔ جب آدمی اپنے اعصاب پر پہرے بٹھا دے تو نتیجہ ظاہر ہے۔ منٹو کی شخصیت

اُردو کے افسانہ نگاروں میں سب سے زیادہ آزاد تھی۔ اس معنی میں کہ اس نے اپنے احساسات پر کسی قسم کی بندشیں نہیں لگائی تھیں۔ جب اس کے احساسات ایک دوسرے سے آزاد ہونے لگتے تھے تو یہی چیز اس کے افسانے کے لئے مہلک بھی ہو جاتی تھی لیکن اُردو میں کوئی افسانہ نگار ایسا نہیں جو احساسات کی آزادی سے اتنا کم ڈرتا ہو۔ احساسات اور ارتعاشات کی پھل میں غٹو کی شخصیت ضرور پاش پاش ہو گئی۔ لیکن اپنی زندگی اور موت سے غٹو نے ہمیں اتنا ضرور دکھا دیا کہ فن کار اپنا مواد کس طرح حاصل کرتا ہے۔ کیونکہ اس نے مواد جمع کرنے کا کام برسرِ عام اور سب کی نظروں کے سامنے کیا، اسی لئے اُردو میں اس کی حیثیت محض ایک ادیب سے زیادہ ہے۔ اسی لئے اس کی موت اس کی زندگی کی معنویت کو مکمل کرتی ہے۔ اور اسی لئے اس کے بڑے افسانوں کو بڑا سمجھنے کے باوجود میں غٹو کو اُردو کا سب سے بڑا افسانہ نگار کہتا ہوں۔

۱۹۵۵ء

آدمی اور انسان

کوئی آٹھ سال ہوئے میں نے ایک مضمون "انسان اور آدمی" کے عنوان سے لکھا تھا۔ آج اس مضمون کا دوسرا حصہ یا ضمیمہ لکھتے ہوئے نہ تو میں ان خیالات کی تردید کر رہا ہوں نہ انہیں دہرا رہا ہوں۔ اگر نئے تجربات کا تقاضا ہو تو میں اپنی رائے بڑی بے شرمی سے بدل دیتا ہوں۔ ایسی صورت پیش آتی تو مجھے خواہ اپنے مضمون کے خلاف لکھنے میں کوئی جھجک نہ ہوتی۔ مگر فی الحال میں اس پرانے مضمون کا ایک لفظ بھی واپس لینے کو تیار نہیں ہوں۔ یہ ضمیمہ اس لئے لکھنا پڑا کہ اب مجھے موضوع کے دوسرے رخ کی طرف توجہ دلانی ہے۔ اس مضمون کا پس منظر دوسری قسم کا تھا، اس مضمون کا پس منظر کچھ اور ہے۔ آٹھ سال پہلے ہمارے ادب میں روس کے زیر اثر "انسان" اور "انسانیت" ایہ دو لفظ ایسے دھڑے سے استعمال ہو رہے تھے کہ لوگ یہ تک نہ سوچتے تھے کہ ہمیں کہنا کیا ہے، ان دو لفظوں کی الٹ پھیرے بنظم یا افسانہ یا تنقیدی مضمون تیار کر کے رکھ دیتے تھے۔ میں نے اپنے مضمون میں اس رجحان پر اعتراض کیا تھا، اور صرف اتنی بات کہی تھی کہ اگر زندگی کے ٹھوس تجربات سے آنکھیں بند کر کے انسان کی تعریف متعین کی جائے اور ایک مجرد خیال کو حقیقت سمجھ لیا جائے تو اس کے نتائج نہ تو ادب کے لئے خوش گوار ہوں گے نہ زندگی کے لئے۔ اس زمانے میں میرے اس مضمون کو ترقی پسند کار

حمد تصور کیا گیا تھا۔ لیکن اب خود روس میں ادب کو ایک نئے انداز سے سمجھنے کی کوشش کی جا رہی ہے اور روسی ادیب باقی دنیا کے اصطلاحی معنوں میں غیر ترقی پسندانہ ادب سے بھی رشتہ قائم کرنا چاہتے ہیں۔ یہ بات میں کسی فتح مندانہ جذبہ کے ساتھ نہیں کہہ رہا ہوں۔ روس کی اشتراکی تہذیب انسانی تاریخ کا ایک عظیم تجربہ ہے۔ اگر میں اس کے مقابلے میں اپنا ایک مضمون لاؤں تو میرا چھپورا پن ہوگا۔ مجھے تو اس بات کی خوشی ہے کہ اب ترقی پسند اور غیر ترقی پسند ادیبوں کے درمیان مکالمے کی گنجائش نکل آئی ہے۔ پہلے تو پس خود کلامی ہوا کرتی تھی۔ ترقی پسندوں سے میرا ہزار باتوں میں اختلاف رہا ہے اور شاید آئندہ بھی ہوتا رہے، لیکن اس ادبی تحریک کے پیچھے انسانی روح کے جو مطالبات قائم کر رہے ہیں۔ اُن سے انحراف کر کے میں ادیب نہیں رہ سکتا۔ چنانچہ اس مضمون میں بھی سوال ترقی پسندوں سے مناظرہ کا نہیں تھا، بلکہ اُردو کے ادیبوں اور ان ادیبوں کے پڑھنے والوں کو ارسطو کی سیدھی سادی بات یاد دلاتی تھی کہ تقسیم، تخصیص سے آزاد ہو جائے تو اصول سازی خطرناک چیز بن جاتی ہے۔

اس نئے مضمون میں مجھے یہ کہنا ہے کہ اگر آدمی تقسیم کی ذمہ داری قبول کرنے سے گھبرائے لے یا ہر قسم کے تجربات سے بس ایک ہی نتیجہ اخذ کرتا رہے تو تخصیص ایک دلدل بن جاتی ہے۔ یہ کہنے کی ضرورت مجھے اس لئے پیش آرہی ہے کہ آج ۱۹۵۶ء میں حالات کچھ اور ہیں۔ انسانی زندگی اور انسانی تاریخ کو سمجھنے میں روس نے جو غلطیاں کی ہیں۔ ان کا تو اب خود روسیوں کو احساس ہو چلا ہے لیکن اب ان ملکوں میں جو اپنے آپ کو جمہوری کہتے ہیں، دو قسم کے زحمانا ابھر رہے ہیں۔ یہ عقیدہ کہ انسان نظرثانی بالکل معصوم اور پاک و صاف ہے۔ کچھ روس ہی تک محدود نہیں رہا ہے۔ روس والوں نے تو اس عقیدہ کو ایک نیا معاشرہ قائم کرنے کی خاطر اپنایا تھا۔ مغربی ملکوں کی حکومتیں پرانے سماجی نظام کو مستحکم بنانے کے لئے اس عقیدے کو استعمال کر رہی ہیں۔ حالانکہ ان کا عمل اس نظریہ کی تردید کرتا ہے۔ خصوصاً امریکہ والے دنیا میں

ایک نئے مذہب کا پرچار کر رہے ہیں جس کا خدا ہے "امریکی انسان" یہ انسان ہر قسم کی آلاشوں سے تو خیر پاک ہی ہے، اس پر طرہ یہ کہ بیمار تک نہیں پڑتا۔ سمون و بھودوار نے اپنے سفر نامہ میں لکھا ہے کہ نیویارک میں زکام کی شکایت کرنا بد تمیزی ہے کیونکہ "اچھے امریکن" کو کبھی زکام نہیں ہوتا۔ اس نئے مذہب کی نقہ میں برے کام حلال ہیں۔ برے جذبات کا اظہار حرام۔ "انسان پرستی" میں امریکہ نے روس کو منزلوں نیچے چھوڑ دیا ہے۔ مگر مزے کی بات یہ ہے کہ امریکہ میں جو واقعی سچا ادب پیدا ہوا ہے وہ کچھ اور کہتا ہے۔ جس طرح انیسویں صدی کے روسی ناول نگاروں نے روایتی بکسل فضا سے بے نیاز ہو کر انسانی فطرت کی تفتیش کی تھی۔ اسی طرح سیل دل اور ہاتھورن سے لے کر آج کل وڈیل اور فاکسٹر کے زمانہ تک انسانی تقدیر اور انسانی اقدار کی تخلیق کا مسئلہ امریکی ناول کا بنیادی موضوع بنا رہا ہے۔ (بینگ دے کا نام میں نے اس لئے نہیں لیا کہ اس کے آخری ناول سے بولے یونسکو می آید) ان امریکی ناول نگاروں کے تصورات حیات یا تصور انسان پر اعتراض تو ہو سکتے ہیں۔ ان میں شاید کچا پن بھی نکالا جاسکتا ہے لیکن ان پر یہ الزام عاید نہیں ہو سکتا کہ انھوں نے زندگی کے کسی منظر سے جان بوجھ کر آنکھیں چراتی ہیں۔ مگر آجکل امریکہ (یعنی جس چیز کو سرکاری طور پر امریکہ کہا جاتا ہے) ان لوگوں کو یہ کہہ کے نظر انداز کر دیا جاتا ہے کہ یہ تو امریکہ کی نماندگی کرتے ہی نہیں۔ اسٹالن کے زمانے میں روس والے بھی دوستو ٹفسکی سے اتنا نہیں گھبراتے تھے، جتنا آجکل امریکن فاکسٹر سے متوخش ہوتے ہیں۔ امریکہ نے انگلستان کی شہریت اختیار کر لی، ایڈرا پوڈ نو امریکہ میں ہی رہتا ہے لیکن "امریکی طرز زندگی" کے مطابق وہاں کے سب سے بڑے شاعر رابرٹ فراسٹ اور کارل سپینڈ بوگ ہیں کیونکہ یہ دونوں اپنی نظموں کے ذریعہ دنیا کو بتاتے ہیں کہ امریکہ کے آدمی تو آدمی وہاں کے تربوڑ اور چھینڈے تک اپنا جواب نہیں رکھتے۔ مجھے وہ دن دور نہیں دکھائی دیتا کہ جب امریکہ سیل دل اور ہاتھورن تک کو عاق کر دے گا۔ اسکاٹی اسکریپر پر ناز کرنے والے انسانی روح کی بلندی سے کتنے خون زدہ ہیں! امریکہ کے اس سرکاری رویے

کا نتیجہ یہ ہوا کہ بہت سے نقاد اپنے خطرناک مہنتوں کی فنی خوبیوں پر تو صفحے کے صفحے کانے کرتے ہیں۔ لیکن یہ بات صاف گول کر جاتے ہیں کہ انہوں نے کہا کیا ہے۔ یعنی اپنے معاشرے میں ایسے نقادوں کا فرض یہ ہے کہ ادب کا زہر خچڑ کر کے بے ضرر بنا دیں۔ لیکن جس ادب میں کسی نہ کسی قسم کا زہر نہ ہو اس میں جان کیا ہوگی؟ اور جن لوگوں میں زہر پینے کی صلاحیت باقی نہ رہے۔ وہ زندگی کو کیا بنا کر رکھ دیں گے۔؟

اگر اسی قسم کی سلامت ردی اور نیک اندیشی "امریکہ تک محدود ہوتی تو بھی غنیمت تھا۔ مگر نیک جذبات کا یہ سیلاب۔ یو۔ این۔ او کے ذریعے دنیا کی سیاست میں اور یونسکو کے ذریعے تہذیبی حلقوں میں امنڈتا چلا آ رہا ہے۔ نہایت منظم طریقے سے پڑھنے لکھنے والے طبقے میں یہ ذہنیت پیدا کی جا رہی ہے کہ انسانی زندگی کی حقیقتوں کو نہ دیکھا جائے۔ اور ادب کی حیثیت یو۔ این۔ او کی تقریروں سے زیادہ باقی نہ رہے۔ اس کا سیدھا سادا مطلب یہ نکلتا ہے کہ روس میں ہی نہیں بلکہ "جمہوری" دنیا میں بھی حکمران طبقہ چاہتا ہے کہ ادیب اپنا دل و دماغ سیاست بازوں کے حوالے کر دیں۔ اور اپنا احساس اپنی بصیرت ان کے قبضے میں دے دیں۔ روس کے حکمران ادیبوں پر پابندیاں عاید کرتے ہوئے ان سے مستقبل کی خاطر قربانیاں چاہتے تھے۔ "جمہوری" دنیا کے حکمران صرف موجودہ صورت حال کے تحفظ کی خاطر انھیں اپاہج کرنا چاہتے ہیں۔ روسی ادب میں انسان کا جو تصور ڈبڈبے کے زور سے رائج کر دیا گیا وہ چھوٹا خواب سہی، لیکن خواب ضرور تھا۔ ایک ایسا خواب جس کے بغیر انسانی زندگی میں حسن اور وقار پیدا نہیں ہوتا۔ جمہوری دنیا میں انسان کی شرافت ہنسی اور معصومیت کا جو عقیدہ پھیلایا جا رہا ہے، وہ صرف ایک جذباتی افیم ہے۔ لوگوں کے ذہن کو سلانے کے لئے۔ پھر ایک اور فرق ہے۔ روسیوں کے پاس انسان کا سچا یا جھوٹا بیسیا بھی تصور موجود تھا، وہ موقع بے موقع اور جا بجا اس کا اعلان کرتے تھے۔ اسٹالن کے زمانے میں روسی ادب کی سب سے بڑی خرابی یہ تھی کہ ادب

اعلان نامہ بن کے رہ گیا تھا لیکن جمہوری دنیا کے سرکاری مبلغ مثبت انداز میں صاف ستارے
 یہ نہیں بتاتے کہ انسان کیا ہے۔ ان کے یہاں تو چند منفی قسم کی پابندیاں ہیں، اور ان
 پابندیوں کی بھی صراحتاً تعریف نہیں کی جاتی بلکہ جو ادیب زندگی کے بارے میں کسی قسم کا بھی
 سچ بولتے ہیں ان کے خلاف کاناپھوسی ہونے لگتی ہے۔ جمہوری دنیا کے سرکاری حلقے نہ تو آدمی
 کے ٹھوس تجربات کو قبول کرنے کی ہمت رکھتے ہیں نہ انسان کی کوئی سچی یا جھوٹی تعریف
 متعین کرنے کی جرأت۔ وہ ادیبوں کو ان دونوں باتوں کی اجازت دینے سے گھبراتے ہیں۔
 پھر انھیں یہ بھی نمائش کرنی پڑتی ہے کہ ہم علم و ادب کے سرپرست ہیں اور ہمارے یہاں پوری
 آزادی فکر ہے۔ چنانچہ ان ملکوں میں پروفیسروں، نقادوں اور فلسفیوں کی بن آتی ہے
 کیونکہ ان لوگوں کی مدد سے ہر بنیادی مسئلے کو سات پردوں میں رکھا جاسکتا ہے۔ آج سے
 دس بارہ سال پہلے مارکس نے اعلان کیا تھا کہ یورپ کے مستقبل کا دار و مدار اس سوال پر ہے
 کہ انسان مرگیا یا نہیں لیکن چند ادیبوں کو جھوٹا کہہ کر یورپ اور امریکہ دونوں براعظم اس
 سوال سے بچنے کی کوشش کرتے رہے ہیں وہاں کا برسرِ اقتدار طبقہ تو انسان کے بارے میں
 کوئی بُری بات سننے کو تیار ہے نہ کوئی ضرورت سے زیادہ اچھی بات۔ کیونکہ دونوں قسم کے
 خیالات سے لوگ گمراہ اور اپنے حکمرانوں سے بدظن ہوتے ہیں۔

جن دو رجحانات کا میں نے ذکر کیا ہے، ان میں سے پہلا تو یہ ہوا اس کی نشت
 ہے ابہام۔ دوسرے رجحان میں وضاحت تو زیادہ ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ پیچیدگی بھی
 اس قدر ہے کہ آسانی سے کسی کو ملزم قرار نہیں دیا جاسکتا۔ مگر اس وقت افراد کے ساتھ
 انصاف یا بے انصافی کرنے کا سوال نہیں بلکہ دیکھنا یہ ہے کہ مغربی دنیا کا وہن کس کس
 سمت میں چل رہا ہے اور ادب میں اس کی کیا شہادتیں ملتی ہیں۔ اس نے اگر ایسی بحث
 میں مبالغے کا رنگ پیدا ہو جائے تو کوئی ہرج نہیں۔

دو دوسرا رجحان یہ ہے کہ لکھنے والے انسان کے بجائے آدمی کو دیکھتے ہیں اور

اس کے خوفناک سے خوفناک یا گھناؤنے سے گھناؤنے تجربے کی بھی ستر پوشی نہیں کرتے۔ یہ کام دبیری نہیں بلکہ دلاوری کا ہے۔ مگر جیب ان ٹھوس تجربات کی بنا پر انسان کی تعریف متعین کرنے کا نمبر آتا ہے تو پھر یہ دلاوری یا بزوری، ہچکچاہٹ یا تشویش میں بدل جاتی ہے۔ اور بعض اوقات انسان کا کوئی گھرا گھرایا تصور قبول کر لیا جاتا ہے جو عموماً عیسوی دینیات سے اخذ کیا جاتا ہے یا نفسیات سے۔

آگے چلنے سے پہلے میں ایک چیز کی تصریح کر دوں۔ یہ مضمون لکھتے ہوئے میرے ذہن میں خاص طور سے دونوں ہیں جو پچھلے بیس سال میں پیدا ہوئے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ وہ تنقید بھی ہے جو ان ناولوں پر ہوئی ہے۔ ناول کے فن میں ایک بڑی خوبی یا خامی ہے ناول کو پرواز کی وہ اجازت یا سانی حاصل نہیں ہوتی جو مثلاً شاعر یا ڈرامہ نگار کو ہوتی ہے۔ وائیری کو ناول کی صنف سے نفرت تھی۔ وہ کہتا تھا کہ میں اس قسم کا جملہ لکھنے کو تیار نہیں ہوں کہ بیگم صاحب گاڑی میں بیٹھ کر چار بجے گھر سے روانہ ہوئیں کیونکہ ان میں سے ایک بات بھی ناگزیر نہیں۔ جی چاہے تو چار بجے کی بجائے چھ بجے کر دیجئے۔ گھر کی بجائے ہوٹل، گاڑی کی بجائے موٹر۔ ہر ناول کے ہر جگہ سے یہ مطالبہ نہیں کیا جاسکتا کہ وہ کسی کیفیت یا واردات کا بہرہ اٹال کر پیش کرے۔ عام ناول میں مصنف کو ہزاروں جملے ایسے لکھنے پڑتے ہیں جو درحقیقت کچھ کہتے ہی نہیں، بس اطلاعات فراہم کرتے ہیں، اور جوتے ہی بے رنگ پھیس پھسے اور بے جان ہوتے ہیں۔ جتنی عام زندگی کی عام گھڑیاں۔ شاعر یا ڈرامہ نگار کے یہاں تو یہ معاملہ ہو سکتا ہے کہ میٹھا میٹھا، پپ اور کڑوا کڑوا، تھو تھو۔ مگر ناول نویس کو میٹھا، کڑوا، کسلا، بے نمک، سب کچھ زہر مار کرنا پڑتا ہے۔ شاعر تو اپنے قاری سے یہ وعدہ کر سکتا ہے کہ میں تمہارے اعصاب، چھینٹ کر رکھ دوں گا۔ ناول نویس بڑی دیر دیر تک خود بھی بور ہوتا ہے اور پڑھنے والوں کو بھی بور کرتا ہے۔ زندگی کی اکتادینے والی بے رنگی کو قبول کیے بغیر ناول نہیں لکھا جاسکتا، ناول نویس میں زندگی سے محبت کے علاوہ زندگی کی یکسانی کو سہارنے

کی طاقت بھی ہونی چاہیے۔ اس لحاظ سے آپ چاہیں تو ناول سے نفرت کر سکتے ہیں۔ مگر ناول میں ایک چیز بڑی ناگزیر ہے۔ ناول زمان و مکان اور عمل کی قید سے کبھی آزاد نہیں ہو سکتا۔ ٹھیکے ٹھیکے داستان کہتے ہوئے بھی آدمی ان پابندیوں سے بچھا نہیں چھڑا سکتا۔ مثلاً کافکا کی داستانیں یوں تو ان میں بڑی جوہری صداقت پیش کی گئی ہے۔ لیکن وہ ظاہر ہوتی ہے۔ روزمرہ کی بے رنگ اور اکتاہٹ والی چیزوں، اور واقعات کے پردے میں کافکا کے یہاں ہیر و ہمیشہ بنیادی اور جوہری انسان ہوتا ہے۔ لیکن اُسے ہمارے سامنے پیش کرتے ہوئے کافکا کو بتاتا پڑتا ہے کہ وہ کب میں لیٹ کر کس طرح کروٹوں پر کروٹیں بدل رہا تھا۔ یہ کب ناول کو کبھی نہیں چھوڑتا۔ اسی لئے ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے کہہ دیا کہ ناول نگار کتنی ہی کوشش کیوں نہ کرے، اس کی کتاب میں حقیقت کسی نہ کسی طرح اور کسی نہ کسی حد تک زبردستی داخل ہو جاتی ہے۔ آپ ناول میں زندگی یا انسان کے متعلق کچھ ہی کیوں نہ کہنا چاہیں سب سے پہلے روزمرہ کی زندگی سے حقیر سے حقیر اور معمولی سے معمولی حقائق کے ساتھ سر جھکانا پڑتا ہے۔ اس مضمون کی اصطلاح میں اسی بات کو یوں کہہ سکتے ہیں کہ ناول ایک صنف کی حیثیت کسی نہ کسی حد تک آدمی کے ٹھوس تجربات پیش کرنے پر مجبور ہے۔

یہ پابندی تو خیر ہر زمانہ کے ناول پر عائد ہوتی ہے۔ لیکن بیسویں صدی کے ناول کی ایک اور مجبوری ہے۔ ہر دور میں کوئی نہ کوئی صنف ادب ایسی ہوتی ہے جسے انسانی تقدیر کا کوئی نہ کوئی تخلیق کرنے کا بوجھ اٹھانا پڑتا ہے۔ اس تصور میں چونکہ اس پورے معاشرے کی روح کھینچ آتی ہے۔ اس لئے اس دور میں یہ صنف ادب کی تمام اصناف سے اعلیٰ اور بزرگھی جاتی ہے۔ یونان میں اور شیکسپیر کے انگلستان میں یہ درجہ المیہ کو حاصل تھا۔ کچھ سو سال سے یورپ میں یہی فریضہ ناول انجام دے رہا ہے اور بیسویں صدی میں جو کس جیسے ناول نگاروں نے اپنے قارئین سے یہ مطالبہ کیلئے کہ ان کے ایک ناول کو پڑھنے اور سمجھنے میں لوگ پوری پوری عمر لگا دیں۔ یہ مطالبہ اس لئے بیجا نہیں کہ انسانی تقدیر کے مسئلے کی تفتیش میں بیسویں صدی

کا ناول شاعری سے بھی آگے رہا ہے۔ انسانی اقدار کی نئی تشکیل اور انسان کی تعریف متعین کرنے کی ہم اس ناول نے اس طرح اپنے ذمے لی ہے، کہ نفسیات اور فلسفہ تو ابھی تک اس کے پیچھے گھسٹ رہے ہیں۔ ”روح کی بھٹی“ میں اپنی تہذیب کا ”ضمیر“ ڈھالنے کی ذمہ داری بیسویں صدی میں ناول نگار نے ہی قبول کی ہے۔ انسان کیا ہے؟ انسان کی تقدیر کیلئے؟ ان دوسو سالوں کے جواب ڈھونڈنے کی جیسی شدید پیاس آپ کو مآورد، سارتر، کامیو، سین، تیکزوپری میں ملے گی۔ ویسی کسی فلسفی یا ماہر عمرانیات میں نظر نہیں آئے گی۔ نفسیات، فلسفہ اور دوسرے علوم پڑھ پڑھ کے چاہے آپ چلتی پھرتی انسائیکلو پیڈیا بن جائیں لیکن اگر آپ نے ناول نہیں پڑھے ہیں تو آپ بیسویں صدی کے انسان اور اس کے روحانی مطالبات کو نہیں سمجھ سکتے۔

غرض بیسویں صدی میں ناول کو دو کام کرنے پڑ رہے ہیں، ایک ”آدمی“ کی حقیقت بیان کرنا، دوسرے ”انسان“ کی تعریف ڈھونڈنا۔ اسی لئے میں نے اس مضمون میں بحث کی بنیاد ناولوں پر قائم کی ہے۔

بیسویں صدی کے ناول انسان کے بارے میں کیا کہتے ہیں؟ دس پندرہ سال پہلے انگلستان کے ادبی حلقوں میں اس پورے موضوع کا ایک تجزیہ بہت مقبول ہوا تھا۔ اس نظریہ کے مطابق بیسویں صدی کے ناول انسان کے تین تصورات پیش کرتے ہیں۔ (۱) سیاسی انسان (لارنس نے اس کا نام سماجی انسان رکھا ہے) اس قسم کے انسان کی داخلی زندگی اتنی اہم نہیں ہوتی جتنی خارجی زندگی۔ اس کی شخصیت اور عمل کا دار و مدار سماجی اور سیاسی نظام پر ہوتا ہے۔ اگر سماجی نظام بدل دیا جائے تو انسان کو بھی اپنی مرضی کے مطابق بدلا جاسکتا ہے۔ یہ تصور اچھے۔ جی ویلز اور گالز وری کے یہاں ملتا ہے اور ان کے بعد اشتراکی حقیقت نگاروں کے یہاں (۲) فطری انسان ہر قسم کی سماجی اور اخلاقی بندشوں سے آزاد ہو کر فطری جبلتوں کے مطابق زندگی بسر کرنا چاہتا ہے۔ اور اس کے سامنے سب سے بڑا

مسئلہ سماجی ذمہ داریوں سے آزاد ہو کر انفرادی اور ذاتی تسکین حاصل کرنے کا ہوتا ہے۔ ان دنوں اس رجحان کی مثال کے طور پر لارنس کا نام تجویز کیا گیا تھا۔ لیکن اس زمانے میں لارنس کے خلات بہت سے تعصبات کام کر رہے تھے، ورنہ لارنس کو محض اس تصور کی چار دیواری میں بند نہیں کیا جاسکتا۔ اس نے تو انسان کے متعلق اس سے زیادہ بہت کچھ کہاہے۔ ان محدود معنوں میں فطری انسان کی مثال، ڈھونڈنی مقصود ہو تو ارسکین کا لڈویل کے یہاں ملے گی۔ خصوصاً *God's Little Acre* کے ایک کردار اس وعظ میں جو زنا بالجبر والے واقعے کے بعد اس نے دیا ہے۔ نمبر (۳) نامکمل انسان۔ یہ وہ انسان ہے جس کی اندرونی زندگی خارجی زندگی سے زیادہ اہم ہے، اور جس کے اندر کوئی تبدیلی صرف داخلی عمل کے ذریعہ واقع ہو سکتی ہے۔ یہ انسان صلاحیتیں تو بہت سی رکھتا ہے لیکن اس میں خامیاں بھی اتنی ہیں کہ وہ مکمل کسی طرح نہیں ہو سکتا کم سے کم پورا سکون اور پوری خوشی کبھی حاصل نہیں کر سکتا۔ انسان کا یہ تصور جوئس کے یہاں ملتا ہے، اور اس کا تعلق ازلی گناہ کے عیسوی عقیدے سے ہے۔ اس زمانہ میں کہا جاتا تھا کہ انسان کا یہ تصور سب سے گہرا اور حقیقت آگیاں ہے۔ اور سچا ادب صرف اسی کے ذریعہ پیدا ہو سکتا ہے۔

اگر انسان کے صرف تین ہی تصور ممکن ہوں تو یہ رائے بالکل درست ہے۔ سیاسی یا سماجی انسان صرف آدھا انسان ہے۔ اگر ہم آدمی کے اندر سماجی تعلقات کے سوا اور کچھ دیکھتے ہی نہ ہوں تو ہم اس کی شدید ترین اور عمیق ترین زندگی کو حذف کر دیں گے اور نہ صرف ادب کو سطحی بنا دیں گے بلکہ اس نظریے کی رو سے معاشرے کی تشکیل ہوئی تو انسانی زندگی مسخ ہو جائے گی۔ اسی طرح کا لڈویل کے فطری انسان میں پھیلاؤ اور لطافت نہیں ہو سکتی۔ اس سے آپ دیر تک دل چسپی نہیں لے سکتے۔ ہر پھر کے ان ہی باتوں کا کہاں تک مشاہدہ کریں گے۔ یہی وجہ ہے کہ امریکہ کا بہت سا غیر سرکاری ادب تک بے زار کن یکسانی کا

شکار ہو گیا ہے۔ پھر سماجی تعلقات اور سماجی پابندیوں کو قبول کرنے سے آدمی میں جو وسوسے پیدا ہوتی ہیں فطری انسان میں ان کا امکان نہیں ہوتا۔ نامکمل انسان کے تصور میں خوبی یہ ہے کہ فطری انسان اور سماجی انسان کو رد کرتے ہوئے یہ اُن دونوں کا مطالعہ بھی کر لیتا ہے اور ان سے آگے بھی نکل جاتا ہے اس لئے میں نے کہا کہ انسان کا اگر کوئی تصور ممکن نہ ہو تو ان تینوں میں یہ نظریہ سب سے زیادہ دقیق ہے، ادب کے لئے بھی اور زندگی کے لئے بھی انسان کے اس تصور کی قدر و قیمت تو خیر ہم نے تسلیم کر لی لیکن جب ہم جو نس جیسے عظیم ناول نگار کو اس نظریہ کی روشنی میں پڑھتے ہیں تو اس میں تھوڑی سی کوتاہی بھی نظر آتی ہے۔ اگر نامکمل انسان کو انیسویں صدی کے عقیدے کا جواب سمجھا جائے کہ سماجی نظام کو بدل کر ہر اعتبار سے مکمل بنایا جاسکتا ہے، تب تو ٹھیک ہے۔ جو نس واقعی یہی کہتا ہے کہ انسان مکمل کبھی نہیں ہوگا۔ اس کے لئے خارجی اور داخلی مسئلے پیدا ہوتے رہیں گے وہ انھیں حل کرے گا، لیکن اس حل سے ایک نیا مسئلہ پیدا ہوگا جسے از سر نو حل کرنا پڑے گا۔ جو نس نے نامکمل انسان کو جس طرح پیش کیا ہے اس میں مستقل اور ابدی تکمیل کی نہ سہی عارضی تکمیل کی گنجائش ضرور باقی رہتی ہے۔ پولیس کے آخر میں تینوں بڑے کرداروں نے کسی نہ کسی قسم کی تسکین اور سیرابی ضرور حاصل کی ہے۔ اسٹون کو وہ اعتبار مل گیا ہے، جس کے بغیر تخلیقی کام نہیں ہو سکتا۔ بلوم نے مردانہ وقار دوبارہ پالیا ہے۔ یرسین کے یہاں اپنے شوہر کے سلسلے میں خود سپردگی از سر نو پیدا ہوئی ہے بلکہ یرسین بلوم کی خود کلامی میں تو فطری انسان کا اثبات بھی نظر آتا ہے۔ پھر ان تینوں نے جو عارضی تکمیل پائی ہے وہ صرف حیوانی یا حیاتیاتی قسم کی تسکین نہیں ہوتی بلکہ انسانی معنویت رکھتی ہے۔ ان کرداروں نے غیر آسودگی سے آسودگی تک جسمانی اور روحانی سفر طے کیا ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ یہ آسودگی لازوال نہیں ہوگی۔ لیکن بہر حال یہ لوگ آسودگی تک جا پہنچے ہیں۔ اس لحاظ سے جو نس کا انسان صرف نامکمل انسان نہیں ایک حیاتیاتی

حقیقت ہے۔ ایک ایسی نامکمل ہستی ہے جو مکمل بننے کے لئے جدوجہد کرتی رہتی ہے۔ جو جس اس جدیاتی کش کش کا رزمیہ لکھتا ہے۔ یہ کش کش خاص انسانی چیز ہے، اور انسانی سطح پر چلتی ہے۔ اگر کسی مادرائے انسانی طاقت کے وجود کا سوال نہ اٹھایا جائے تو جو جس کے ناول کی معنویت میں فرق نہیں آتا۔ اُسے ازلی گناہ کے عقیدے کے اندر بند کر دینا اس کے ساتھ برابر ظلم ہے۔ لیکن یورپ کی تنقید میں ایک فیشن یہ بھی چل گیا ہے کہ ہر بڑے مصنف کو کھینچ تان کر عیسائی ثابت کیا جاتا ہے بلکہ اس کے عظمت کی دلیل بھی یہ پیش کی جاتی ہے کہ وہ عیسائی ہے۔ اس قسم کی تفسیروں نے کم سے کم جو جس کو بہت نقصان پہنچایا ہے، اور اس کے ناولوں کی معنویت کو محدود کر کے رکھ دیا ہے۔ ورنہ جو جس نے تو انسان کو ہر سطح پر قبول کیا ہے، اور اس کی ہر حیثیت کو مد نظر رکھا ہے۔ اب جو جس جیسے عظیم ناول نگاروں کو چھوڑیے جن کو اس طرح عقیدوں کے اندر محصور نہیں کیا جاسکتا۔ اب ان ناول نویسوں کو لیجئے جن پر بے واسطہ یا بالواسطہ ازلی گناہ کے عقیدے کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ ان لوگوں کی دو قسمیں ہیں۔ ایک طرف تو وہ ناول نگار ہیں جو آدمیوں کی فطرت میں اچھائیوں کے وجود سے تو انکار نہیں کرتے، لیکن مطالعہ بدی کا کرتے ہیں۔ ایسے ناولوں میں آپ کو ہر طرف بغض، عداوت، بداندیشی، غیظ و غضب، شہوت، اسی قسم کی چیزوں کے مظاہرے ملیں گے۔ مگر یہ ناول نگار اپنے مشاہدات کو کسی مذہبی عقیدے کے ماتحت نہیں لاتے۔ پھر یہ لوگ صراحتاً انسان کی کوئی تعریف بھی سمیٹا نہیں کرتے۔ چند حقائق پیش کر دیتے ہیں جن کی بنا پر انسان کا ایک تصور مرتب کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً آپ نہایت انسانی کے ساتھ ان ناولوں سے انسان کا مثیلنی تصور اخذ کر سکتے ہیں، وہ یہ کہ انسان کا ٹھکانہ پتلا ہے جو چند جیلوں کے ہاتھ میں کھیلتا ہے۔ میں ان ناول نگاروں پر یہ الزام نہیں لگا رہا ہوں کہ وہ انسان کے بارے میں اس کے علاوہ اور کچھ نہیں کہتے۔ میں تو ان کے مشاہدے کی جرات اور ایمان داری کا بھی قائل ہوں مگر ان کے یہاں انسان کا کوئی واضح اور قطعی تصور نہیں ملتا۔ غالباً یہ لوگ اس مسئلے کا کوئی فیصلہ نہیں کر سکے ہیں کہ انسان صرف جسم ہی ہے یا اس کے

اندر روح بھی ہے اور اگر ہے تو روح اور جسم کا آپس میں کیا تعلق ہے؟ میرے اس قیاس
 کا ثبوت فاکنر کے اس بیان میں ملتا ہے، جو انھوں نے فوبیل پر انہ پانے کے وقت دیا
 تھا۔ وہ کہتے ہیں کہ ایٹم بم نے سارے روحانی مسائل کو ختم کر کے رکھ دیا ہے۔ اب انسانیت
 کے سامنے صرف ایک جسمانی مسئلہ رہ گیا ہے کہ نسل انسانی زندہ بچتی ہے یا نہیں۔ لیکن اس
 بات کا دوسرا رخ یہ ہے کہ روحانی مسائل اتنے عریاں اور ہیبت ناک شکل میں انسان کے
 سامنے پہلے کبھی نہیں آئے تھے، اور پوری نسل انسانی کے وجود کا دار و مدار چند روحانی
 مسائل کے تصفیہ پر اس حد تک کبھی نہیں رہا تھا۔ ایٹم بم نے روحانی مسئلوں کو ختم نہیں
 کیا ہے۔ بلکہ بہار بٹ بنا دیا ہے۔ انسانیت کو موت سے بچانے کا یہی طریقہ ہے کہ انسان کا
 ایک تخلیقی تصور پیدا کیا جائے۔ مگر یہ ناول نگار ہمیں آدمی کی رگ رگ تو دکھا دیتے ہیں لیکن
 صاف صاف یہ نہیں بتاتے کہ اس آدمی کے اندر سے انسان کس قسم کا نکلتا ہے۔ یعنی
 انسان کی تعریف متعین کرنے کے کام کو یہ لوگ ملتوی کرتے رہے ہیں۔ اس التو کو بچکچا،
 کہا جائے یا گھبراہٹ؟ بہر حال ایک بات ضرور ہے۔ فاکنر جیسے بڑے ناول نگار کے متعلق
 تو جلدی سے فیصلہ نہیں کرنا چاہئے۔ لیکن اس سے چھوٹے ناول نگاروں کے یہاں تو یہ بچکچا
 ایک دلدل بن جاتی ہے۔ جس میں پڑا آدمی ہاتھ پیر مارتا رہتا ہے۔ اور باہر نہیں نکل سکتا۔
 حقیقت کے مشاہدے اور اظہار کے لئے جتنی ہمت اور ایمان داری درکار ہے تو وہ ان لوگوں
 کے پاس ہوتی ہے، لیکن حب حوصلہ دکھانے کا وقت آتا ہے، جسے فلسفہ زمیست والے
 اندھیرے میں چھلانگ لگانا کہتے ہیں، تو یہ لوگ خاموشی سے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ دوسری
 قسم کے ناول نگار وہ ہیں جو آدمی کی وہی تصویر پیش کرتے ہیں جو پہلے گردہ والے۔ مگر ان کے
 پاس انسان کا ایک پہلے سے بنا بنایا تصور ہوتا ہے۔ یعنی یہ لوگ انسانی زندگی کا سطا لوانہ
 گناہ کے عیسوی عقیدے کی روشنی میں کرتے ہیں اور وہ انسان کی فطرت ہی کو داغدار سمجھتے
 ہیں۔ اس عقیدے کے مطابق انسان اپنی فطرت کی بدی اور گندگی سے بس خدا کی رحمت ہی

کے ذریعہ آزاد ہو سکتا ہے، ورنہ نہیں، چونکہ خدا کی زبردستی تو حاصل نہیں کی جاسکتی۔ اس لئے انسان کے پاس معصیت کاری ہی رہ جاتی ہے۔ چنانچہ اس عقیدے کے طفیل بعض وقتہ نادان نگاروں میں ایک طرح کی اذیت پرستی آ جاتی ہے اور وہ انسان کا ایک ایک گناہ گمید کرید کر نکالنے لگتے ہیں جیسے اپنے دشمن سے انتقام لے رہے ہوں۔ اور تو اور خود مریکا کے بعض نازلوں میں زندگی ایک کال کو ٹھری بن جاتی ہے۔ جس میں بڑا انسان دوسروں کو اپنے آپ کو اذیت پہنچا رہا ہے، اور اس کو ٹھری سے نکلنے کی بھی کوئی صورت نظر نہیں آتی ہے۔ جب تک کہ خدا نکالے۔ مریکا کے یہاں سے تو کبھی کبھی انسانی رحم کا جذبہ تک غائب ہوئے لگتا ہے۔ کیونکہ جب انسانی زندگی کی لازمی کیفیت یہ مجبوری ہے تو پھر رحم کا جذبہ کوئی معنی نہیں رکھتا۔ چنانچہ اس کے طنز میں سستا پن آ جاتا ہے۔ اگر انسان اپنی گناہ کاری میں واقعی اتنی ہی بُری طرح گرفتار ہے تو چلے وہ عیسوی دنیات کو سمجھنے میں ناکام ہے لیکن ہیں اُسے مٹون نہیں کرنا چاہئے۔ اس کے برخلاف گریہم گرین نے (BRIGHTON ROCK) میں ایک طوائف نامعورت کو جو زندگی سے ہر حالت میں لطف اندوز ہونا چاہتی ہے۔ اور لذت کے علاوہ زندگی سے کسی چیز کا مطالبہ نہیں کرتی۔ آزاد خیالی اور بے دینی کی علامت بنا کر جاوے جا اس کا مذاق اڑایا ہے۔ لیکن انسان کی گناہ کاری پر تو چوسر کا بھی ایمان تھا۔ پھر اس کا معاشرہ بھی عیسائیت میں ڈوبا ہوا تھا۔ اس کے باوجود (WIFE BATH) کو قبول کر لیتا ہے۔

گریہم گرین صاحب خدا کے فرائض خود انجام دینے شروع کر دیتے ہیں۔ آخر انہیں کیسے پتہ چلا کہ خدا کی رحمت اس طوائف پر نہ نازل ہوگی بہ غرض جن لوگوں نے ابتدائی گناہ کے عقیدے کی رو سے زندگی کی تفسیر کی ہے، انہیں انسان کا ایک ٹھوس اور بے لاگ تصور تو ضرور مل گیا ہے، لیکن ساتھ ہی ان میں ایک راہبانہ اذیت بھی آگئی ہے اور ان کا انداز کچھ احتسابی کا دروئی کا سا ہو گیا ہے۔

مگر ابھی دو ایک مثالیں موجود ہیں جہاں اس گروہ کے ناول نگاروں نے اپنے کرداروں میں ایک روحانی انقلاب پیدا ہوتے دکھایا ہے۔ مثلاً مویارک کا ناول (VIPERS TONGUE) ایک ایسے آدمی کی داستان ہے جس کا مایوسی غصے، نفرت اور انتقام سے لبریز ہے اور جو خود اپنی اولاد سے اپنی مٹرومی کا بدلہ لینا چاہتا ہے۔ لیکن خدا کا کرنا ایسا ہوتا ہے کہ وہ اپنے ارادوں میں کامیاب نہیں ہوتا۔ ناکامیوں کے ذریعے اس کے دل میں اتنی وسعت پیدا ہونے لگتی ہے کہ وہ غلط کاروں سے بھی ہمدردی کر سکے۔ اور اس طرح مرنے سے پہلے اس کی روح میں ایک نئی محبت اور ایک نیا سکون جنم لیتا ہے۔ اس حد تک تو اس ناول میں انسان کا جدلیاتی تصور پیش کیا گیا ہے اور اس میں تخلیقی عمل کی اہلیت تسلیم کی گئی ہے۔ لیکن اس تخلیقی عمل کو عیسوی عقیدے کے مطابق خدا کی رحمت کا اتنا پابند بنا دیا گیا ہے کہ اس اندرونی انقلاب کی انسانی مصنویت کم ہو جاتی ہے۔ یہ سارا عمل بنیادی طور سے ایک ایسی سطح پر واقع ہوتا ہے جو انسان کی تخلیقی صلاحیت سے بلند ہے۔ مویارک نے یہ تو مانا ہے کہ انسان اپنی بدی کی گہرائیوں کو پار کر کے دوسری طرف نیکی تک پہنچ سکتا ہے مگر نیکی تک پہنچنے کے وسائل محض انسانی نہیں ہیں۔ مویارک "آدمی" کے مشاہدے سے آگے بڑھ کر "انسان" کی تعریف متعین کرنے کی منزل تک تو پہنچا ہے۔ لیکن یہ تعریف خود انسان کی تخلیقی صلاحیتوں پر پوری طرح بھروسہ نہیں کرتی اور انسان کو خلا میں لٹکتا چھوڑ جاتی ہے۔ یہ تعریف انسان کی ذمہ داری کو اس کے کندھوں پر اس طرح نہیں لا کے رکھتی کہ وہ تخلیقی عمل کے فریضے سے بھاگ بھی نہ سکے۔ مویارک کے ناولوں میں تو آدھا بوجھ انسان کے کندھوں پر ہوتا ہے۔ اور آدھا خدا کے کندھوں پر۔

مویارک کے نقطہ نظر پر میں نے یہ اعتراض اس لئے کیا کہ چیزوں کی تعریف متعین کرنا کوئی خالص علمی مشغلہ نہیں ہے اور محض تفنن طبع ہے۔ نیز اگر سی، گھڑے اور بوٹے تک کی تعریف ہم اس غرض سے متعین کرتے ہیں کہ زندگی کے تخلیقی عمل میں آسانی رہے۔ کسی انسانی مسئلے میں گرفتار ہو کر ہی ہمیں اس کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ یہ کام کسی خاص صورت حال کے اندر سے

ہوتا ہے، باہر سے نہیں۔ چنانچہ انسان کی تعریف ہم اس لئے متعین کرنا چاہتے ہیں کہ ہماری تخلیقی صلاحیتیں آزاد ہوں اور برسر کار آئیں۔ انسان کی ہر تعریف کا آخری معیار یہی ہوگا۔ اب اس لحاظ سے دیکھنا چاہئے کہ آج انسانیت کی صورت حال کیا ہے۔ یہاں میں مغرب کو انسانیت کے مترادف سمجھوں گا۔ کیونکہ ایٹم بم تو پہل مغرب نے بنایا ہے، اور ہماری تقدیر بھی بڑی حد تک مغرب کی تقدیر کے ساتھ بندھی ہے۔

رائے نے بتایا ہے کہ جو لوگ عام طور سے نفسیاتی علاج کے لئے آتے ہیں ان کی شخصیت میں اوپر نیچے تین تہیں ہوتی ہیں۔ باہر سے تو آدمی ایسا لگتا ہے، جیسے اس میں کوئی خرابی نہ ہو۔ اپنا کام بھی کرتا ہے لوگوں سے ملتا جلتا بھی ہے۔ غرض کوئی غیر معمولی بات نظر نہیں آتی۔ البتہ اس کی تخلیقی صلاحیتیں پوری طرح کام نہیں کرتیں۔ معالج اس تہ کو توڑ دیتا ہے تو نیچے سے تخریبی رجحانات ابھرتے ہیں۔ اس دوسری تہ کو ہٹایا جائے تو تخلیقی صلاحیتیں مسرت، محبت، بھرپور طریقے سے زندہ رہنے کی خواہشیں نکلتی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ یہ اصولی معاشرے اور ادب پر بھی صادق آتا ہے۔ پہلے مغربی معاشرے کا جائزہ لیجئے۔ انیسویں صدی کی حالت رائے والی پہلی تہ جیسی تھی۔ معاشرے کی گہرائیوں میں تخریبی رجحانات پرورش پا رہے تھے لیکن ظاہر میں راوی چین ہی لکھتا تھا۔ خود اطمینانی کا یہ عالم تھا کہ لوگ سمجھتے تھے کہ جنگ ہمیشہ کے لئے ختم ہو گئی۔ ۱۹۱۴ء میں یہ تہ ٹوٹی تو خوریزی، تباہی، بربادی کا سیلاب اُمنڈ پڑا۔ چنانچہ مغرب اور اس ساتھ ساتھ باقی دنیا بھی اب تک اسی دلدل میں پھنسی پڑی ہے۔ اور اس تہ کو توڑ کر نیچے آب حیات کے سرچشموں تک پہنچنے کی کوئی صورت نظر نہیں آ رہی۔ نظریاتی اور عملی کوششیں البتہ ہوتی رہتی ہیں۔ اس قسم کی ایک بڑی کوشش روس میں اشتراکی معاشرے کا قیام تھا لیکن اسٹالن کی تنگ نظری نے اسے پوری طرح کامیاب ہونے نہیں دیا۔

اب ادب کی طرف آئیے۔ چونکہ ادب سے توقع کی جاتی ہے کہ وہ انسان کی پوری ہستی کا احاطہ کرے گا، اس لئے یہاں زمانہ وار تقسیم نہیں چل سکتی۔ پھر جو ادب تیسری تہ تک نہ پہنچے

وہ بڑا نہیں ہو سکتا اور جو پہلی تہہ سے آگے نہ بڑھے وہ سچا ادب نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ عام طور سے ادیبوں میں ہر تہہ کی کوئی نہ کوئی بل جائے گی۔ اس تنبیہ کے بعد ہم رائج کے اصول کو ادب میں بھی کار فرما دیکھ سکتے ہیں۔ پہلی تہہ سے تو رہیں اور امریکہ کا سرکاری ادب مطابقت رکھتا ہے۔ دوسری تہہ کی مثال گریم گرین، فاکز اور وہ ادیب ہیں جن انسانی فطرت کے تخریبی رجحانات پیش کرتے ہیں، تیسری تہہ تک انگریزی ناول نگاروں میں درحقیقت صرف دو آدمی پہنچے ہیں جو لس اور لارنس۔

اس تجزیہ کی روشنی میں دنیا کے ادب کا مسئلہ کچھ یوں نظر آتا ہے۔ دنیا میں جو لوگ برسرِ اقتدار ہیں وہ چاہتے ہیں کہ ادب خود اطمینانی اور نیا زندگی کی حد سے آگے نہ بڑھے۔ ایسی چیزیں لکھنے کے لئے ”آدمی“ کے ٹھوس تجربات سے آنکھیں بند کر کے ایک ”فرضی انسان“ ایجاد کرنا پڑا ہے۔ ایسا جھوٹا ادب کے لئے بھی مہنگا پڑے گا، اور زندگی کے لئے بھی پھر وہ سچے ادیب بھی آتے ہیں جو خارجی و باؤسے آزاد ہو کر اپنے آپ میں زندگی کو تجربے میں لانا چاہتے ہیں۔ ان میں اتنی ہمت ہے کہ انسانی فطرت کے تخریبی رجحانات کو گہرائی بغیر تسلیم کر لیں۔ لیکن بعض دفعہ وہ اس پدی کے گئے جنگل میں ایسے پھنس جاتے ہیں کہ اس سے آگے انسانی مسرت کے سبزہ زاروں تک نہیں جاسکتے۔ بلکہ بعض ناول نگار تو شاید مسرت کو سطحیت کے مترادف سمجھتے ہیں اس لئے وہ ”آدمی“ کے اندر سے ”انسان“ کا کوئی ایسا تصور نہیں نکال سکتے جس میں انسان کو اپنی مسرت کا خالق سمجھا گیا ہو۔ چنانچہ اس وقت دنیا ایک ایسے ادب کی ضرورت محسوس کر رہی ہے جس میں ”آدمی“ کو رد کے بغیر ”انسان“ کا ایک تخلیقی تصور وضع کیا جائے، اس روحانی ضرورت کا سب سے شدید احساس آجکل فرانس کے ادیبوں کو ہے۔ اور اسی احساس نے وہاں ”نئی شاعری“ کی تحریک پیدا کی ہے۔

”آدمی“ اور ”انسان“ کا ایسا امتزاج بیسویں صدی میں ممکن بھی ہے یا نہیں، جہاں تک شاعری کا تعلق ہے، اس امکان کا اشارہ خود بوویلیئر کے یہاں موجود ہے مگر وہاں ”یہ غم“ اور

”نشاط“ ایک دوسرے سے الگ الگ نظر آتے ہیں۔ اپولی نیر نے اس المیہ رنگ کے خلافت بنواتے کر کے نشاطیہ رنگ کو ابھارا۔ فرانس کے ”نئے شاعر“ اپولی نیر کی اس روایت کی پیروی کرنے لگے لیکن ان کے یہاں اندیشہ یہ ہے کہ یہ روایت ہی روایت بن کے نہ رہ جائے، اور یہ شخص جعل ہو گا آدمی کے الم اور تخلیقی انسان کے نشاط کا سب سے عظیم اور حقیقی امتزاج شاعری میں یہٹس اور لورکا کے یہاں طامیہ، اور ناول میں جوئیس اور لازرس کے یہاں۔ (پردست اور ٹومس کے متعلق میں کوئی فیصلہ کرنے سے معذور ہوں) مگر یہ تو دیوقامت لوگ ہیں۔ انھوں نے اپنی تخلیقات میں مکمل امتزاج تو حاصل کر لیا ہے لیکن اس عمل میں جو منزلیں طے کرنی پڑتی ہیں۔ اُن کی نشان دہی اس طرح نہیں کہ پورا ہدایت نامہ تیار ہو جائے۔ یہ کام اس درجے کے ادیبوں کا ہے بھی نہیں۔ اس کے لئے تو ہمیں دوسرے درجے کے ادیبوں سے رجوع کرنا پڑتا ہے۔

یہ فریضہ پچھلے بیس سال سے چند فرانسیسی ناول نگار انجام دے رہے ہیں۔ سارتر سمون دیودارا کاسیو، سیس تیگزیری، مالرو ان سب کی روحانی کاوشوں کا مرکز ہی انسانی تقدیر کا مسئلہ ہے، اور سب کے سب یہی کہتے ہیں کہ ”آدمی“ کے تجربات کو چھوڑ کر انسان کی کوئی تعریف مقرر نہیں کی جاسکتی۔ دوسری طرف اگر تھوس تجربات ہی سے انسان کا کوئی تصور برآمد نہ ہو سکے تو ان میں کوئی معنویت نہیں ہوتی۔ یہ لوگ انسان کی بدی سے انکار نہیں کرتے۔ لیکن بدی میں اُلجھ کر رہ جانے کی بجائے یہ دیکھتے ہیں کہ انسان اپنے تخریبی رجحانات کے باوجود تخلیقی قوت کس طرح بنتا ہے اور کسی مادی طاقت کے بغیر خود اپنے خارجی اور داخلی عمل سے اپنے وجود کے الم کو نشاط میں کس طرح تبدیل کرتا ہے۔ چنانچہ سب سے پہلے نوریہ لوگ انسان کے اندر چند متضاد کیفیتوں کی بیک وقت موجودگی کا اعتراف کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر انسانی ہستی کے تضاد کے دو چار پہلو یہ ہیں (۱) موت اور زندگی (۲) تنہائی اور دنیا سے رشتہ (۳) مجبوری اور آزادی (۴) خارجی وجود اور داخلی وجود ایسے تضادوں کو قبول کرنے کے بعد بھی انسان اپنے جوہر کی تخلیق کر سکتا ہے اور اس جوہر کی تخلیق کے بغیر انسانی

زندگی میں اہمیت اور معنویت، وقار احسن اور گیرائی نہیں آتی۔ یہی چیز زندگی کو حال کے لمحوں میں ریزہ ریزہ ہو جانے سے بچاتی ہے۔ اس کے ذریعے ماضی، حال اور مستقبل میں ربط قائم ہوتا ہے اور انسانی زندگی ایک وحدت بنتی ہے۔ پھر یہ جوہر ایسی چیز نہیں جو ایک دفعہ بنا کے رکھ لی جائے، اور ہمیشہ کام دے۔ یہ جوہر ایک خاص صورت حال میں ”پھنسنے“ کے بعد کیا جاتا ہے، اور نئی صورت حال پیدا ہوتے ہی ٹوٹ جاتا ہے۔ چنانچہ یہ ایک ہمیشہ جاری رہنے والا تخلیقی عمل ہے۔ انسان کو ہر لمحے اپنے آپ کو از سر نو تخلیق کرنا پڑتا ہے۔ یعنی آدمی اور انسان کا تعلق ایک جدلیاتی عمل ہے، اور اس عمل کی جدلیت انسانی زندگی کو سیراب کرتی ہے۔ اس جدلیاتی عمل سے انکار کرنا یا اس کی ذمہ داریوں سے بچنا بے ہمتی اور یاس پرستی ہے۔ بلکہ موت کو دعوت دینے کے مترادف ہے۔ کیونکہ انسان اپنے آپ کو صرف اسی جدلیاتی اور تخلیقی عمل کے ذریعے زندہ رکھ سکتا ہے۔ ایٹم بم نے اس حقیقت کو دبایا نہیں بلکہ اور ابھار دیا ہے۔ ہمارے روحانی مسائل ختم نہیں ہوئے ہیں۔ آج ہم انسانی زندگی کے سب سے بنیادی مسئلہ سے دوچار ہیں۔ ”ہم آدمی“ کے اندر سے ”انسان“ اخذ کرنے کی اہلیت اور طاقت رکھتے ہیں یا نہیں؟ اسی سوال کے جواب پر نسل انسانی کے مستقبل کا دار و مدار ہے۔ غالب نے کہا ہے ع

آدمی کو بھی میسر نہیں انسان ہونا

یہاں انسان کے لفظ کو غالب نے اپنے ہی معنوں میں استعمال کیا ہے اور وہ ایک بات نہیں سمجھ سکے تھے کہ آدمی اپنی اسی مجبوری سے تخلیقی قوت حاصل کرتا ہے۔ اگر اس مضمون کے اصطلاحی معنوں میں آدمی کو انسان بننا میسر نہ ہوا تو پھر آدمی زندہ نہیں رہ سکے گا۔

رومال کی زنجیر

کاش میں نے یہ مضمون دوسرے اسپوٹنگ کے چھوٹنے کی خبر سنتے ہی لکھا ہوتا۔ اس وقت میرا جذباتی ردِ عمل کتنا سیدھا سادا اور ذہنی اعتبار سے معصومانہ ہوتا۔ انسانی ذہن کے اس عظیم کارنامے سے مرعوب ہو کر شاید میں انسانی صلاحیتوں کی شان میں ایک قصیدہ کہہ دیتا۔ اگر اسپوٹنگ بنانے والوں کی محبت جوش مارتی تو ممکن ہے یہ قصیدہ غزل بن جاتا۔ لیکن اسپوٹنگ کا تعلق جنگ کی تیاریوں سے بھی ہے، اور بین الاقوامی سیاست بھی اس اثر پذیر ہو رہی ہے۔ اس ماحول میں سائنس جتنی ترقی کرتا ہے، انسانیت کا مستقبل اتنا ہی مشکوک ہونے لگتا ہے۔ چنانچہ ممکن تھا کہ میں یاس پرستی ہی کو فرزانگی سمجھتا۔ بزدلی کے لمحوں میں یہ فرزانگی بڑی حوصلہ مندی نظر آتی ہے۔ محبوبہ بھاگ جائے تو بعض عاشق رونے دھونے کے بجائے یہی کہتے ہیں کہ ہمیں تو پہلے سے معلوم تھا..... پھر یاس پرستی کی ایک دوسری صنعت تو اور بھی آسان رہتی۔ آج کل ادیبوں سے توقع کی جاتی ہے کہ جب وہ سائنس کے حیرت انگیز کارناموں کی خبر سنیں تو شرم سے منہ چھپالیں۔ سنتے ہیں ادب اور ادبی تخیل از کار رفتہ ہو چکا ہے، اور انسانیت ان کھلونوں سے بے نیاز ہو گئی ہے۔ لیکن

ادب غیر ادب میں یہی فرق ہے کہ ادب موت کو اپنی عشقیہ زندگی کا ایک نیا تجربہ سمجھ کر اُسے بھی گلے لگا لیتا ہے۔ انسانی تاریخ میں ایسا بھی ہو چکا ہے کہ شاعروں نے اپنے دیوتاؤں کے مرنے کا اعلان کر کے انھیں لا فانی بنا دیا ہو، یہاں تو نوحہ غم بھی گھر کی رونق بن جاتا ہے۔ اس لئے میں نہایت بے شرمی سے ادب کی تربت پر (جو زمین کے بجائے آسمان پر بن رہی ہے) فاتحہ پڑھ دیتا۔

اتنے مختلف اور متضاد رویے ہیں جن میں سے کوئی ایک میں اس وقت انتخاب کر سکتا تھا۔ انتخاب کیا کرتا، خلا میں اسپوٹنگ کی گڑ گڑاہٹ مجھے ایسا بے بس بنا دیتی کہ ان میں سے کوئی ایک جذبہ خود آ کے مجھے انتخاب کر لیتا۔ اور میرا ذہن ایسا مدہوش ہوتا کہ میری مدد کو بھی نہ پہنچ سکتا۔ مگر یہ ابلیس بڑی کچی نیند سوتا ہے اور اگر اسے خواب آئے گولیاں کھلا کے زبردستی سُلا بھی دیا جائے تو اور بھی زیادہ شیفت دکھاتا ہے۔ یہ انسان کے لئے ایک لعنت تو ضرور ہے۔ لیکن جب اس ابلیس کو واقعی میٹھی نیند آجائے گی تو قضا میں سے اسپوٹنگ بھی بلند نہیں ہو سکیں گے۔ اس ابلیس نے میرے کان میں کچھ ایسا پھونکا کہ آج میں انسانی علم کے موجودہ یا آئندہ معجزوں پر نہ تو خوش ہو سکتا ہوں نہ غمگین۔ اور ایک مجھ پر ہی کیا موقوف ہے۔ پچھلے پچاس سال کے عرصے میں اس ابلیس نے پوری انسانیت کی وہ گت بنائی ہے کہ معسومانہ اور طفلانہ سیرت کا توبہ ہی مار گیا۔ سو سو سال پہلے جب ریل کا انجن نمودار ہوا تو کچھ لوگ دیتنا سمجھ کر سجدے میں گر گئے۔ لیکن جب شاعروں کے تخیلات حقیقت بن کر سامنے آئے تو لوگ چار دن میں جمائیاں لینے لگے۔ پیروں کی سرزمین میں انسان کیسا اُداس ہو جاتا ہے! وائیری نے کہا تھا کہ اصل چیز تو نظم کا طریقہ کار ہے، اگر یہ مجھ میں آگیا تو پھر آدمی چاہے نظم لکھے یا نہ لکھے۔ بات برابر ہے یہ خیال ہے تو بڑا مریضانہ۔ لیکن آج ہم نے دیکھ لیا کہ ادب تو ادب یہ تو سائنس کے کارناموں پر بھی عائد ہوتا ہے۔ کرشمے مرن اُسی وقت تک کرشمے تھے جب واقعات، امکانات اور محالات کے درمیان

صاف صاف حدیں قائم تھیں۔ آج کی سائنس نے غیر واضح چیزوں کو واضح بنا دیا ہے۔ اور واضح چیزوں کو غیر واضح۔ محالات سُکڑے اور واقعات پھیل کے امکانات میں تبدیل ہو گئے ہیں۔ جب ہماری زندگی غیر متعین امکانات کا ایک لامتناہی سلسلہ بن گئی ہو تو ہمارے جذباتی ردِ عمل بھی جذبات نہیں رہتے بلکہ امکانات بن جاتے ہیں۔ آج کل کوئی صورتِ حال انسان کے اندر جذبہ پیدا نہیں کرتی بلکہ جذبے کا امکان — گو وقتی طور پر ہم ہی سمجھتے ہیں کہ ہم سرشاری کے عالم میں ہیں۔ ممکن ہے میں سرمایہ داری کے سکرات کی یاس پرستی میں کھنس کر یہ باتیں کہہ رہا ہوں۔ لیکن آج دنیا بھر کے ادب پر جو اضمحلال اور نقاہت طاری ہے کیا یہ کسی بات کی نشان دہی نہیں کرتی؟ انگلستان میں کوئن ولسن اور ہالرائڈ جیسے بیس بائیس برس کے لڑکوں کا پیغمبری کا دعویٰ کرنا، فرانس، امریکہ، یہاں تک کہ روس میں خراں سوا سا گاں جیسی سترہ اٹھارہ سال کی لڑکیوں کا بیک وقت جذبات پرستی اور جذبات شکنی کر کے رات کی رات میں ادبی اسپوٹنگ بن جانا — کیا چیزیں کوئی معنی نہیں رکھتیں؟ اگر یہ اٹھارہ سال کی لڑکیاں ایک اُدھ بڑا بھلا جذبہ محسوس کر کے اتنا اتراتی ہیں تو کیا بے جا کرتی ہیں۔ خراں سوا سا گاں کسی لادیہ کا نام نہیں۔ بلکہ ہمارے زمانہ کے انسان کی جذباتی بے مانگی کا نام ہے۔ ظاہر میں تو آج کل کا انسان ایک دوسرے سے لڑ رہا ہے، فطرت اور کائنات سے لڑ رہا ہے۔ لیکن اس کے باطن کی تاریکیوں اور گہرائیوں میں ایک اُدھ مہلک جنگ جاری ہے۔ جو انسان ہی نہیں بلکہ سائنس کی ترقی کے پیش نظر خود کو ارض کے وجود یا عدم کا فیصلہ کرے گی۔ یہ گم شدہ جذبہ کو دوبارہ حاصل کرنے کی لڑائی ہے، یہ جذبہ وہی چیز ہے جس نے حافظ سے کہلوا یا تھا۔

کہ بے رقت نہ دیدم پیچ شے را

اس رقت کے بغیر انسان پریوں کی سرزمین تک کو اُجاڑائے گا۔ آج انسان اپنی تاریکیوں میں اسی رقت کے لئے جدوجہد کر رہا ہے۔ لیکن یہ لڑائی ایسی جاں گسل ہے کہ

انسان اس سے واقف ہونے کی بھی ہمت نہیں رکھتا۔ اگر یہ پیشیں گوئی کی جاتی ہے کہ اب ہمیں ادب کی ضرورت نہیں رہے گی تو انسان اس پر بڑی خوشی سے ایمان لے آتا ہے۔

نیز یہ باتیں تو مجھے اس وقت سوچیں جب ابلیس نے بیدار ہو کر مجھے درغلانا شروع کر دیا اور کسی بھی فوری ردِ عمل کے حصارِ عافیت میں بند ہو کے بیٹھنا مشکل بنا دیا۔ میں ابلیس کے منہ پر ہاتھ نہیں رکھنا چاہتا۔ اگر یہ چپ ہو گیا تو مجھ میں ادب پڑھنے کی بھی صلاحیت باقی نہیں رہے گی۔ لیکن ادب پڑھنے کی صلاحیت برقرار رکھنے کے لئے مجھے یہ بھی اعتراض کرنا پڑے گا کہ فوری ردِ عمل بھی بے وقعت نہیں ہوتے۔ یہی وہ قلعے ہیں جن پر حملہ کر کے ابلیس اپنی عظمت کا سکّہ جھٹاتا ہے۔ یہ نہ ہوں تو ابلیس کی ساری قوت اور ہمت دھری کی دھری رہ جائے گی۔ چنانچہ ابلیس کی کارکردگی کے لئے مواد فراہم کرنے کی خاطر مجھے فوری ردِ عمل سے ہی بات شروع کرنی چاہیے۔

جب میں نے ریڈیو پر دوسرے اسپوٹنگ کے خلاؤں میں رقص کرنے کی آواز سنی تو اپنی اخطا پسندی اور بیمارانہ ذہنیت کے باوصف مجھے بھی وجد آ گیا۔ آخر انسان کی ہمت مردانہ یزداں کو اپنی کمند میں لے آئی تھی! مگر افسوس، پاکوبی صرف بند کمرے ہی میں ہو سکتی ہے۔ اسپوٹنگ کے دور کی سڑکیں اس کی اجازت نہیں دیتیں۔ باہر ٹرک پر نکلے ہی میں نے دیکھا کہ میری روح تو ضرور حال کھیل رہی ہے مگر میری ٹانگیں اس ڈر سے لڑکھڑا رہی ہیں کہ بند روڈ کا معاملہ ہے۔ کسی موٹر سے ٹکرنے ہو جائے اور میرا ہی کیا، سمجھی سڑک پر چلنے والوں کا یہی حال تھا چاہے پیدل ہوں یا سواری میں۔ یعنی میں نے دیکھا کہ انسان کی تخلیق تو خلا میں سماوی حادثات سے بے خطر زمین کے گرد والہاں گھوم رہی ہے۔ اور انسان کے قدم زمین پر بھی جنے نہیں پائے۔ اگر انسان کے قدم زمین پر جم گئے تو کیا وہ خلاؤں میں مصنوعی سیارے بھیجنے کی زحمت اٹھانا چاہے گا؟ کیا انسان

خلاؤں میں مصنوعی سیارے اس لئے بھیج رہا ہے کہ زمین پر اس کے قدم اکھڑے ہوں ہیں؛ انسان کی یہ لڑکھڑاہٹ رحمت ہے یا لعنت؟ ان پیلیوں کا سیلاب مجھے نہ جانے کہاں بہا لے جاتا۔ مگر اتنے میں ایک اور بھی مضحکہ خیز تماشا نظروں کے سامنے آیا۔ ایک صاحب موٹر سائیکل پر جا رہا تھا۔ اور ان کے پیچھے ایک عورت بیٹھی تھی جس نے اپنا بازو ان کے کندھوں کے گرد ڈال رکھا تھا۔ ان صاحب کی بیوقوفی ملاحظہ ہو کہ انہوں نے اپنی موٹر سائیکل پر نہ تو مرتخ کو بٹھایا نہ زہرہ کو، بٹھایا تو کسے ایک معمولی عورت کو۔ مشینیں تکمیل کے درجے تک پہنچ چکی ہیں۔ لیکن اس عورت نے بھروسہ کیا تو محض ایک مرد پر۔ مجھے ان دونوں کی بے بھری پر تعجب ہونے لگا کہ جس دور میں انسان کائنات کے ریاضیاتی رشتوں پر قابو پا چکا ہے۔ یہ دونوں ایک دوسرے سے یوں چپکے ہوتے ہیں۔ جیسے پورا نظام شمسی ایک کندھے اور بازو کے اتصال سے چل رہا ہو۔ انسان کی بے بسی اور بے جسی کے یہ نظارے دیکھ کے مجھ پر ایسی گھبراہٹ طاری ہوئی کہ میں قصیدہ نگاری کے جملہ فرائض بھول گیا اور پھر نہ معلوم کس طرح میرے ذہن میں میلارے کا ایک فقرہ گونج اٹھا۔
 ذہن میں ہی نہیں بلکہ ٹانگوں میں بھی۔

L'ADIEU SUPREME DES MOUCHOIRS

فرانسیسی کا یہ فقرہ میں نے اردو کے ادیبوں کو مرعوب کرنے کے لئے نہیں لکھا۔ اے کسی بھی زبان کا فقرہ نہ سمجھئے۔ یہ تو ایک طرح کی چیخ ہے جیسے شدید خوشی یا شدید رنج یا شدید خوف کی حالت میں بے اختیار منہ سے نکل جاتی ہے۔ آدمی کے اندر ایک دوسرا ابلیس ہوتا ہے۔ پہلے سے کہیں زیادہ طاقتور۔ جو اس سے زبردستی ایسے کام کراتا ہے جن کے نہ تو مطلب کا پتہ چلتا ہے نہ مقصد کا۔ چنانچہ میرے اندر ایک بے پناہ طلب پیدا ہوئی کہ گھر پہنچتے ہی وہ نظم پڑھوں جس میں یہ فقرہ آتا ہے۔ اس پچاس دفعہ پڑھی ہوئی نظم کو ایک بار پڑھنے کے بعد بھی میرا ذہن یہ سمجھنے سے قاصر رہا کہ اس نظم کا ان مسائل سے کیا تعلق

ہے۔ جنہوں نے مجھے بوکھلا دیا تھا۔ سچ پوچھئے تو میں نے اس بات پر غور ہی نہیں کیا۔ شاید دوسرا ابلیس ابھی تک مسخرا پن کر رہا تھا۔ بہر حال میں اس نظم کی طرف اس طرح آیا تھا جیسے بچہ مار کھانے کے بعد روتا ہوا بھاگا بھاگا اپنی ماں کے پاس جاتا ہے۔ ماں کے بن الفاظ سے بچے کو تسکین ملتی ہے کیا ان کی تشریح اور تفسیر کی جاسکتی ہے۔ کیسٹلر نے تردید کی تصانیف کو یہ کہہ کے اڑا دیا ہے کہ ان میں رکھا ہی کیا ہے، بس ایک بے نام ذائقہ ہے مجھے بھی میلار کی نظم میں اُس وقت بس ایک بے نام ذائقہ یا نظم ہی ملا۔ اور پوری نظم سے زیادہ اُس فقرے میں۔ لیکن اس ذائقے میں بلا کی غذائیت تھی۔ یہ اسی کا فیضان ہے کہ ہر طرف سے ادب کے تقویم پارینہ ہو جانے کی خبریں سننے کے باوجود ہاتھ پیر توڑ کے بیٹھ جانے کے بجائے میں آج یہ مضمون لکھ رہا ہوں۔ اس لئے آگے چلنے سے پہلے اگر میں اپنا اسم اعظم دہرا ناچا ہوتا ہوں تو مجھے معاف رکھئے گا۔

L' ADIEU SUPREME DES MOUCHOIRS

میرے اسم اعظم نے الوداعی رومال بلا ہلا کے مجھے ذہنی سفر پہ آمادہ کر ہی لیا۔ منزل منزل بھٹکتا ہوا میں پہنچا بھی تو کہاں، میلار مے کے مُرید و الیری کی ذہنی دنیا میں جس کی تعریف میلار مے کے اسی الفاظ میں کی جاسکتی ہے کہ نہ تو کوئی مستول نظر آتا ہے نہ زرخیز جزیرے۔ جن چیزوں سے آدمی کو محبت ہو۔ جن پر آدمی کے وجود کا انحصار ہو ان کے اور خود وجود ہی کے کالعدم ہو جانے کے تصور کو قبول کرنا۔ کسی اضطراب کے بغیر اس پر مسلسل غور کرتے رہنا بلکہ یہ کہہ دینا کہ عدم کے بلور میں کوئی داغ ہے تو بس وجود کا۔ اگر یہ کوئی خوبی ہے تو والیری کی عمر بھر کی کمائی یہی ہے۔ جو کام دوسرے لوگ یقین سے لیتے ہیں وہ اس نے شک سے لیا ہے۔ چنانچہ جن سمّوں نے مجھے پریشان کر رکھا تھا ان کا حل ڈھونڈنے کے لئے میں نے والیری سے رجوع کیا تو جواب ملا کہ اب تک انسان مستقبل کو ماضی کے تجربات کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کرتا رہا ہے اور اس طرح ایک حد تک اپنے آپ کو

مستقبل بنانے کے لئے تیار کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ لیکن سائنس کی ترقی کی بدولت اب انسان خود اپنی قوتوں کا غلام ہو گیا ہے۔ اب وہ اپنی صلاحیتوں سے کام نہیں لے رہا بلکہ اس کی صلاحیتیں اس پر تجربے کر رہی ہیں۔ چنانچہ مائنس کی روشنی میں مستقبل کے متعلق کوئی اندازہ نہیں لگایا جاسکتا۔

چلئے، قصہ ہی پاک ہوا۔ اب تک انسان ماضی کو مستقبل پر عائد کرتا رہا ہے۔ لیکن اب کے مستقبل ایسی نئی اور ان دیکھی چیز ہو گا کہ اس کے متعلق کوئی پیشین گوئی نہیں کی جاسکتی اگر یہ ٹھیک ہے تو پھر سوچنے سے فائدہ ہم اپنی صلاحیتوں کے بال میں پھنس گئے ہیں۔ وہ ہماری مرنی معلوم کئے بغیر نہیں جہنم چاہیں گی لے جائیں گی۔ اب تو ہاتھ کٹوا بیٹھے ہرچہ بادا باد۔

ممکن تھا میں پھر ہمت ہار دیتا۔ لیکن والیری نے چلتے چلتے ایک بات بڑی حوصلہ افزا کہی تھی۔ سائنس کی موجودہ ترقی کے دور میں عدم تعین علم کا حصہ بن گیا ہے۔ ادیبوں کو اس سے زیادہ بڑھاوا اور کیا مل سکتا ہے؟ ان کا تو عدم تعین ہے ہی تعلق ہے جو کچھ کا پانی سے۔ یہ تو وہی چیز ہے جسے ہمارے کیٹس نے "منفی صلاحیت" کا نام دیا تھا۔ اگر منفی صلاحیت اور عدم تعین بھی علم کا حصہ بن چکے ہیں تو بڑے پیرا میلارے کا نام لو، اور چل پڑو، اور پھر اگر ادیبوں کا اس نئی دنیا میں کوئی کام نہیں رہا تو چلو، اور بھی آسانی ہے۔ کوئی ذمہ داری ہی نہیں رہی۔ بیکار بیٹھے۔ اپنی دل لگی کے لئے خیالی طوطا مینا ہی اڑائیں۔ آخر لوگ افیم بھی کھاتے ہیں۔ ایک افیم اس عورت نے کھائی تھی جس نے موٹر سائیکل پر بیٹھے ہوئے مرد کا کندھا پکڑ رکھا تھا۔ اپنی افیم خیال آرائی ہی سہی۔ اس میں کسی کا کیا جاتا ہے۔

لیکن سائنس دانوں کو افیم سے خدا واسطے کا میر ہے۔ وہ کسی کو پنک میں دیکھ ہی نہیں سکتے۔ مجھے ایک سائنس داں ملے جنھوں نے یہ خوش خبری سنائی کہ جوہری قوت کی

تجربہ گاہوں کے چاروں طرف جو میز رکھے ہیں ان میں سے کسی کے پانچ ٹانگیں نکل آئی ہیں اور کسی کے دوسرے جوہری شعاعیں انسان کو کیا بنادیں گی، اور ان تبدیلیوں پر سائنس دانوں کا کوئی اختیار ہوگا یا نہیں، بہر حال خوشی اس بات پر بھتی کہ ہوں گے یہ سب سائنس کے کرشمے۔ جوہری دور سے پہلے ہمارے جذبات کے لئے قانون سازی کرتے تھے شاعر، لیکن پانی کی موجودگی میں تیم کی گنجائش نہیں۔ اب تو اپنے جذبات کے لئے بھی سائنس دانوں سے پروانہ، راہداری لینا پڑتا ہے۔ میرے سائنس داں دوست بڑے خوش تھے۔ چنانچہ میرے لئے خوش ہونے کے سوا کیا چارہ تھا۔ جب یارے پلائے تو پھر کیوں نہ بیجئے۔ سائنس کا جادو بڑا طاقتور ہے۔ مجھے اس خیال سے بھی نرسخت محسوس ہونے لگی کہ اگر کراچی کے آس پاس کوئی جوہری بم پھٹا تو ہفتے بھر میں دو کے بجائے میری چار ٹانگیں ہو جائیں گی اور چلتا پھرتا اسٹول بن جاؤں گا۔

میں یہ لال خط لے کے اپنے ایک سائنس داں دوست کے پاس پہنچا۔ پہلے تو انھیں یقین ہی نہ آیا۔ لیکن اسپوٹنگ کی گھوں گھوں آغوا انھیں بھی سنائی دے رہی تھی۔ اس لئے ایمان لانا ہی پڑا۔ اور کلمہ پڑھنے کے بعد وہ ایسے پڑمردہ ہوئے کہ معلوم ہوتا تھا۔ دو دن تک کھانا بھی نہ کھا سکیں گے۔ مجھے تو خوف ہے کہ جو کچھ کہو بجا کہئے۔ میں تو ان کی رفاقت کے خیال کے افسردہ ہونے کو بھی تیار تھا۔ لیکن مجھے تعجب یہ ہوا کہ انسان میں جو تبدیلیاں ہوں گی وہ یا تو انسان کی صلاحیتوں کے کرشمے ہوں گے یا فطری قوانین کے غیر شمسی عمل کے نتائج۔ دونوں صورتوں میں ان تبدیلیوں کو تو بڑے صبر و سکون سے قبول کرنا چاہئے۔ پھر یہ کیا تماشہ ہے کہ ان تبدیلیوں کی خبر سن کے ایک صاحب تو خوش ہوتے ہیں اور دوسرے رنجیدہ۔ ایک صاحب ماضی سے اتنے دل برداشتہ یا متنفر ہیں کہ وہ ہر قسم کی تبدیلیوں کا خیر مقدم کرتے ہیں۔ دوسرے صاحب ماضی سے یوں وابستہ ہیں کہ تبدیلی کے نام سے کانپتے ہیں۔ پھر یہ ماضی کون سلبے اور کس کا ہے جو ایسا تنفر یا ایسی وابستگی پیدا کرتا ہے، کیا ماضی پوری

نسل انسانی کا ہے با کسی خاص گروہ کا یا اُس فرد کا جو تنفر یا وابستگی محسوس کرتا ہے پھر ماضی تو چند خارجی یا داخلی واقعات و حادثات کا مجموعہ ہے جن پر فرد کا کوئی اختیار نہیں۔ آخر آدمی کے اندر وہ کون سی چیز ہے جو اُسے ماضی سے رشتہ جوڑنے اور ماضی کے متعلق کوئی بندہ محسوس کرنے پر مجبور کرتی ہے؟ کیونکہ ماضی سے چپکے رہ جانا بھی رشتہ ہے اور ماضی سے بھاگنا بھی رشتہ۔ بلکہ اور بھی مضبوط رشتہ۔ اگر ماضی کی گرفت اتنی قوی ہے تو انسان کی اجتماعی اور انفرادی زندگی میں اس گرفت کا عمل کیسا ہے؟ سراسر تخریبی یا سراسر تخلیقی یا ایک حد تک تخریبی اور ایک حد تک تخلیقی؟

شاید میں اپنے موضوع سے ہٹ گیا اور نئے انسان کے بجائے موجودہ انسان کے متعلق سوچنے لگا۔ جو سائنس کے نئے دور میں خارج از بحث ہو چکا ہے۔ لیکن اپنے سائنس دان دوست کی خوشی اور غیر سائنس دان دوست کا رنج مجھے بہت اہم نظر آتا ہے کیونکہ ہمارے سامنے دو باتیں تو بالکل واضح ہیں۔ ایک تو یہ کہ انسانی ایجادات اور فطرت کی نامعلوم قوتیں انسان میں بڑی تبدیلیاں پیدا کریں گی۔ دوسری یہ کہ انسان نے علم کے ذریعے بڑی طاقت حاصل کر لی ہے۔ ان دو چیزوں کے نتائج پر غور کرتے ہوئے ہمیں وقت کے عنصر کو نظر انداز نہیں کرنا چاہئے۔ اگر فطرت کے عوامل نے ہمیں اتنی تیزی سے بدلا کر ہمیں ان تبدیلیوں کو سمجھنے یا دیکھنے کا بھی موقع نہ ملا تو پھر سوچنے کی کوئی بات ہی نہیں۔ یہ تو کُن فیکٹور کا معاملہ ہو گا۔ تقدیر پر جو دکھائے سونا چارہ دیکھنا۔ میرے سائنس دان دوست اپنی جنت میں پہنچ جائیں گے اور غیر سائنس دان دوست اپنے جہنم میں۔ لیکن ہے دونوں خوشی اور غم کی صلاحیت ہی کھو بیٹھیں۔ لیکن اگر فطرت نے آہستہ آہستہ اپنا عمل شروع کیا اور ہمیں ان تبدیلیوں کو دیکھنے اور سمجھنے کا وقت دیا تو انسانوں کا کوئی نہ کوئی جذباتی رد عمل ضرور ہو گا۔ کچھ لوگ خوش ہوں گے اور کچھ ناخوش۔ پھر انسان نے فطری عوامل کو قابو میں لانے کی بھی طاقت پیدا کر لی ہے۔ اس لئے کچھ لوگ تو

کہیں گے کہ انسانی شعوری کوشش سے فطری عوامل کی مدد کرے، اور کچھ لوگ کہیں گے کہ ان عوامل کو روکا جائے۔ آخر سب کے اتفاق رائے سے یا کثرت رائے سے یا کسی طاقتور آدمی یا گروہ کے دباؤ سے کوئی فیصلہ ہوگا، اور انسان اسی کے مطابق عمل کرے گا۔ فیصلہ کیا ہوگا اس سے ہمیں مطلب نہیں۔ سوال یہ ہے کہ فیصلہ کرنے والے کسی ایک خاص ہیج کا انتخاب کیوں کریں گے۔ اور ان کے فیصلے کے پیچھے نفسیات کون سی ہوگی۔ ظاہر ہے کہ اس انتخاب کا مسئلہ نئے انسان کے سامنے تو آئے گا نہیں۔ یہ فیصلہ تو موجودہ انسان ہی کرے گا اور اس کا ذہن جس کی تشکیل میں ماضی کا بڑا ہاتھ ہے۔ چنانچہ میرے سائنس دان دوست کی خوشی اور غیر سائنس دان دوست کا رنج ایسی غیر متعلق چیزیں نہیں۔

نئے انسان اور نئے دور کے پیغمبروں کے لئے اور بھی بڑی مشکل پیش آسکتی ہے فرض کیجئے کہ فطرت اور کائنات پر فتوحات حاصل کرتے کرتے انسان نے محسوس کیا کہ اب صرف سماجی اداروں کو ہی نہیں بلکہ اپنے ذہن اور جسم کو بھی بدلنا ضروری ہو گیا ہے، اور ہم شعوری ارادے سے ایسا بھی کر سکتے ہیں تو سوال یہ پیدا ہوگا کہ انسان کی نئی جسمانی اور ذہنی ہیئت کیا ہو، اس مباحثے میں اچھا خاصا جوتا چلے گا۔ بربر ڈشا، اور ایچ۔ جی ویلر کے مقلدین کہیں گے کہ انسان میں عقل کے سوا اور کچھ نہ رہے۔ جذبات اور خصوصاً جنسیت کو خارج کر دیا جائے۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے پیرو کہیں گے کہ عقل بھی سہی لیکن حسیات جذبات اور خصوصاً جنسیت ضرور برقرار رہے۔ یہاں ہمیں پھر یہی دیکھنا پڑے گا کہ پہلا گروہ جنسیت سے اتنا کیوں ناراض ہے اور دوسرا گروہ جنسیت کا اتنا کیوں طرفدار ہے۔ یہ سوال اٹھا تو ہمیں دونوں گروہوں کے ماضی کو کھنگالنا پڑ جائے گا۔ اگر نئے انسان کی تخلیق موجودہ انسان نے کی تو یہ ساری کار فرمائی انسان کے موجودہ ذہن اور اس کے تقاضوں کی ہوگی۔ ممکن ہے موجودہ انسان نئے انسان کو اپنا ہم شکل ہی بنا ڈالے۔ ”میرے ریاکار قاری، میرے ہم شکل، میرے بھائی، کیوں ہر خالق صرف ایک چیز تخلیق کر سکتا ہے۔ آئیو۔ یہ

خالق کی مجبوری ہے۔

آپ کہیں گے کہ ہمارا یہ خالق اپنی تمام صلاحیتوں کے باوجود کچھ حیاتیاتی قانونوں کا بھی پابند ہے اور ماحول سے مطابقت پیدا کرنے پر مجبور ہے۔ دوسرے سیاروں میں زندہ رہنے کے لئے انسان کو اپنے اندر جسمانی تبدیلیاں کرنی پڑیں گی، اور جسم کے ساتھ ساتھ ذہن بھی بدل جائے گا۔ اس لئے ان تبدیلیوں میں انسان کے موجودہ ذہن کا دخل بہت کم ہوگا۔ اگر انتخاب کی ذمہ داری ہمارے سر نہیں پڑے گی۔ تو نہایت اطمینان کی بات ہے ہم چین سے سو سکتے ہیں۔ نے علم دزد نے علم کالا، مگر مصیبت یہ ہے کہ خود حیاتیات کے قانون یہ ذمہ داری خود ہمارے کمزور کندھوں پر رکھنا چاہتے ہیں۔ حیاتیات کے عالم بتاتے ہیں کہ انسان ہی نہیں، جانوروں کے معاملے میں بھی ماحول سے مطابقت پیدا کرنے کے دو طریقے ہیں۔ یا تو اپنے اندر مناسب تبدیلیاں کی جائیں یا گرد و پیش کو بدلا جائے۔ اپنے اندر تبدیلیاں اس وقت کی جاتی ہیں جب گرد و پیش کو بدلنے سے کام نہیں چلتا۔ یعنی ہر مخلوق کا پہلا انتخاب یہ ہوتا ہے کہ جہاں تک ممکن ہو اپنے اندر جسمانی تبدیلیاں نہ کی جائیں۔ بلکہ موجودہ شکل کو برقرار رکھا جائے اور اپنے گرد و پیش کو حالات کے مطابق بنالیا جائے۔ آخر مخلوقات کو اپنی موجودہ ہیئت سے اتنی محبت کیوں رہی ہے؟ پرانا چولا اتار کے نیا چولا پہن لینے میں کیا جھٹکتی محسوس ہوتی ہے۔ ہر مخلوق اپنے ماضی، حال اور مستقبل کے تسلسل پر اتنا زور کیوں دیتی رہی ہے؟ اور یہ حال تو ان جانوروں کا بھی ہے جن کے متعلق یہ گمان تک نہیں ہو سکتا کہ ان کے اندر انسان کی طرح کا ذہن ہوگا۔ تو کیا ہم یہ نتیجہ نکالیں کہ ماضی کی گرفت محض نفسیاتی حقیقت نہیں۔ بلکہ حیاتیاتی قوت ہے؟ اپنے آپ کو بدلنے کے بجائے گرد و پیش کو بدل کر زندہ رہنے کی گنجائش رکھ کر حیاتیات کے قوانین نے کیا ماضی پرستی کی حوصلہ افزائی نہیں کی؟ جو چیزیں زندہ رہنے کے ان دو طریقوں میں سے کسی ایک کو چننے یا بیک وقت دونوں سے کام لینے پر مجبور کرتی ہے، اگر وہ شعوری ذہن کے ماتحت نہیں، بلکہ ہمارے

وجود کی کوئی تاریک قوت ہے تو ہم اس کے بارے میں قطعی پیشین گوئیاں کیسے کر سکتے ہیں، ممکن ہے شعوری طور پر ہم کچھ اور بن جانا چاہتے ہوں۔ لیکن جب بدلنے کا وقت آئے تو یہ جاہل قوت ہیں اس کی اجازت ہی نہ دے، اور ہم وہی رہیں جو پانچ ہزار سال سے ہیں۔

میں نے اس قوت کو تاریک اور پراسرار تو کہہ دیا، لیکن مجھے یہ بھی یاد ہے کہ انسان پانچ ہزار سال سے فکر میں لگا ہوا ہے کہ اس غنقا صفت چیز کا نام اور پتہ معلوم ہو جائے۔ خاص طور سے وہ لوگ جو خیال آرائی کی انیم کے رسیا ہیں۔ مثلاً اس باب میں فرائنڈ ہی کا نظر لیجئے۔ میں ذرا بھی اصرار نہیں کروں گا کہ فرائنڈ ہی کی بات درست ہے۔ ہم تو اس وقت پتہ نیک میں ہیں اور ہم نے اپنی خیال آرائی کو اختیار دے رکھا ہے کہ ہمیں جدھر چاہے لے جائے۔ آئیے تو فرائنڈ ہی کے پیچھے چل پڑیں۔

کُلُّ شَيْءٍ يُرْجِعُ إِلَى أَصْلِهِ۔ گوہی میں عربی کا یہ مقولہ پیش کرتے ہوئے فرائنڈ نے کہا ہے کہ انسان کے اندر ایک بنیادی تحریک ہے۔ ماضی کو دوبارہ زندہ کرنے کی۔ جو کچھ ہو چکا ہے انسان اُسے بار بار دہرائے جاتا رہتا ہے اور مستقبل کی طرف بڑھتے ہوئے ماضی کی طرف لوٹتا ہے۔ کہے کم فرائنڈ کے نزدیک موجودہ انسان کی نفسیاتی حقیقت یہی ہے۔ ممکن ہے مستقبل کے انسان میں یہ تحریک باقی نہ رہے اور اس کے لئے آگے بڑھنے کا مطلب یہ ہو کہ پیچھے کی چیزوں سے رشتہ ہی ختم ہو جائے۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ نیا انسان موجودہ انسان کے بطن سے ہی پیدا ہو گا اور تبدیلیوں کے متعلق موجودہ انسان کا انتظار کرتے ہوئے ہم موجودہ انسان کو بھی حقیر نہیں سمجھ سکتے۔ اگر ماضی کا اعادہ واقعی موجودہ انسان کی لازمی حقیقت ہے تو مستقبل کی ساری تبدیلیوں کا انحصار اس بات پر ہے کہ یہ قوت انسان کو کس حد تک بدلنے کی اجازت دے گی، اور اگر کہیں یہ دیو ہمیں پکڑ کے بیٹھ گیا تو؟ راں بو کی باتیں مجذوب کی بڑ ہیں۔ سائنس کے دور میں اُنھیں نقل کرتے شرم آتی ہے، لیکن ادب تو ٹوٹے ہوئے کھلونوں میں شامل ہی ہو چکا ہے۔ مضمون کو بڑھانے کے لئے ایسی باتیں استعمال کر لینے میں کیا ہرج ہے۔ اس مستانے کے

حوصلے اتنے بلند تھے کہ وہ سائنس کی شان میں کبھی گستاخی کرنے سے نہیں چڑکا۔ وہ نئے احساسات ایجاد کرنا چاہتا تھا۔ "خاموشیوں کو ضبط تحریر میں لانے" کی دُھن میں رہتا تھا۔ چنانچہ اُسے شکایت ہوئی کہ "سائنس بڑا سُست رفتار ہے" اور اپنی رو میں یہ ہانک بھی لگا دی کہ دنیا آگے کی طرف جا رہی ہے کیا چلتے چلتے وہیں تو نہیں آجائے گی جہاں سے روٹ ہوئی تھی؟

اب ہم نہ تو فرآئڈ کے ساتھ چلیں گے نہ رآں بو کے ساتھ۔ یہ لوگ تو بڑی وحشت ناک باتیں کرتے ہیں۔

لیکن ہمیں تو وحشت کس چیز سے ہو رہی ہے؟ انسان سے؟ اپنے آپ سے؟ اس جس نے پتنگ اڑاتے اڑاتے اسپوٹنگ اڑا دیا ہے؟ اس میں شک نہیں کہ اسپوٹنگ جنگ کی تیاریوں کا حصہ ہے اور انسان کی ترقی میں تخریبی رجحانات آج تک مدد و معاون رہے ہیں۔ لیکن یہی کیا کم ہے کہ انسان کی تخریبی سرگرمیاں بھی تعمیری عناصر سے خالی نہیں ہوتیں۔ جو مہستی تعمیر اور تخریب کے جدلیاتی عمل سے اپنا وجود قائم رکھتی ہو وہ ایسی چیز تو نہیں کہ اس سے گھبرایا جائے۔ اور اس قدر کہ موجودہ انسان کو ختم کر کے نیا انسان پیدا کرنے کی تنہا کی جائے۔

تمہیں تو اہل ہوس استحاں سے بھاگ چلے

یہ کیا ضرور کہ ہوتی تو موت ہی ہوتی

اور آخر ہم انسان سے بھاگ کے جائیں گے بھی کہاں؟ جدھر دیکھتا ہوں اُدھر تو ہی تو ہے..... اچھا میری بات نہ مانئے۔ ادیب از کارِ رقتہ ہو چکے ہیں۔ لیکن اس معاملہ میں سائنس دانوں کی بات بھی نہ سنیئے۔ ان لوگوں نے آسمانوں پر جانے کے ذرائع تو ضرور ہم پہنچائے ہیں۔ لیکن خود تجربہ گاہوں میں بیٹھے رہتے ہیں۔ آسمانوں پر جانے والے اور ہی ہیں۔ اُن سے پوچھئے۔ سیس ٹیگز و پری ان لوگوں میں سے جنہوں نے فضا کو مستحکم کیا اور ہوا بازی کو ممکن بنایا۔ وہ کہتا ہے کہ میں زمین سے جتنا اوپر اُٹھا انسان اتنا ہی میرے قریب آتا گیا۔

اگر انسان سے پناہ ممکن نہیں تو ہم مرتخ پر پہنچنے کے لئے اتنے کیوں بے تاب ہیں؟ شاید انسان سے بالمشاذ گفتگو وہیں ممکن ہے۔ شاید انسان سے تخلیق کی ملاقات صرف خلا کی پہنائیوں میں ہی میسر آ سکتی ہے۔ شاید اسپوٹنگ بننے والوں کا سب سے کارنامہ یہی ہوگا کہ خلاؤں کو انسانی جذبے سے آباد کر دیں، اور جو عورت اپنے مرد کا کندھا پکڑے سوڑسائیکل پر جا رہی تھی۔ وہ کائنات کے آئینے میں پہلی بار اپنا جلوہ دیکھ سکے۔

ہم بھی کتنے احمق ہیں! اپنے آپکے لئے مرتخ جا رہے ہیں! گویا ہماری خطا نہیں اور بیکاری زمین حجاب اکبر ہے۔ یہ سوچ کر جی چاہتا ہے کہ کج روی پہ آجادوں اور رآں بو کی طرح کہہ دوں۔

ON NE PART PAS

ہم نہیں جاتے

ہم نہیں جاتے، لیکن جانے سے پہلے ہر جانے والا رآں بو ہی کی طرح بس یہی سوچتا ہے کہ جب یہ وحشی بیمار گرم ملکوں سے واپس آتے ہیں تو عورتیں ان کی تیمارداری کرتی ہیں۔ چلنے کے معنی واپس آنا ہیں تو پھر جانے سے بھی کیوں ڈریں۔ خصوصاً ایسی حالت میں کہ انسان کا پورا انبوہ جانے کو بے چین ہے۔

لوگ اوپر کی طرف جا رہے ہیں۔ اس سے مجھے یاد آتا ہے کہ آج سے ہزاروں سال پہلے آئی کیرس بھی اوپر ہی کی طرف گیا تھا۔ اور وہاں سے جو نیچے گرا ہے تو ہڈیوں کا بھی پتہ نہ ملا۔ اس ہلاکت کا راز کیا تھا؟ لائے، کسی آدمی سے رجوع کریں جو آئی کیرس کے ساتھ اوپر اڑا ہو اور اسی کے ساتھ نیچے آیا ہو۔ اس ہم کا حال ڈیڑھ سنایا ہے۔ آئی کیرس کے باپ ڈیڈلس نے اپنے بادشاہ کے حکم سے ایک بھول بھلیاں بنائی تھی جس میں داخل ہونے کے بعد آدمی باہر نہیں نکل سکتا تھا۔ پیچیدگی اس بھول بھلیاں میں ذرا بھی نہ تھی۔ اس کا اسرار بس یہ تھا کہ یہاں پہنچ کے ہر شخص کو اپنی جنت مل جاتی تھی اور جس قسم کی زندگی بسر کرنے کا ارمان ہو وہ میسر آ جاتی تھی۔ اپنی تمناؤں کے بخارات سے آدمی ایسا بے مدد ہو کے پڑتا تھا کہ باہر

نکلنے کا خیال تک نہ آیا تھا۔ ہر خالق کی تخلیق اس کے لئے جال بن جاتی ہے۔ ایک دن خود ٹریڈلس کا بیٹا بھول بھلیاں میں آپھنسا۔ لیکن وہ دوسروں کی بہ نسبت ذرا ہوشیار تھا۔ اُسے اتنا ہوش رہا کہ میں ایک بلا میں گرفتار ہوں، اور اگر اپنی جنت سے باہر نہ نکلا تو یہیں گھٹ کے مرجاؤں گا۔ اُسے فرار کی بس یہی صورت نظر آئی کہ باپ کی سکھائی ہوئی کاری گری سے کام لے اور موم کے پر بنائے۔ لیکن مصنوعی پر لگا کے اوپر اٹھنا تھا کہ سورج کی گرمی سے موم پگھل گیا، اور آئی کیرس سیدھا مندر میں جا گرا۔ بھول بھلیاں تو خیر ایک مصیبت تھی ہی۔ آسانوں میں پناہ ڈھونڈنے کا نتیجہ یہ نکلا

اپنی بھول بھلیاں سے بھاگنے والے انسان کو آسان بھی پناہ نہیں دیتے! یہ کہانی تو بڑی حوصلہ شکن ثابت ہوئی! جی بھی تو آج کل دنیا ادب سے بیزار ہے۔ اس کے مقابلے میں سائنس کتنا اچھا ہے! ہائیڈروجن بم بناتے ہوئے بھی یہیں کیسے سہانے خواب دکھاتا ہے۔ لیکن ہم تو ادب کی بھول بھلیاں میں پھنس چکے ہیں باہر نہیں نکل سکتے چلے اس کے اور کونے نکلیں۔ کہانی کا دوسرا حصہ یہ ہے کہ تھی سیٹوس بھول بھلیاں سے باہر نکل آیا تھا۔ فرار ڈھونڈنے کے بجائے وہ بھول بھلیاں میں دھنس پڑا اور اس شان سے کہ ہاتھ میں تاکا تھا جس کا ایک سرا باہر ایری ایڈنی پکڑے کھڑی تھی۔ یعنی اُسے صحیح سلامت باہر نکال کے لانے والی طاقت ایری ایڈنی تھی اور سب سے قابل اعتماد مشین یہ تاکا جس نے دو دنوں کو ایک دوسرے سے باندھ رکھا تھا علمی نقطہ نظر سے تو یہ اتنی ہی سہل بات ہوگی جتنی کہ یہ سوٹر سائیکل اس کے زور سے چل رہی تھی۔ جس نے مرد کا کندھا پکڑ رکھا تھا۔ بہر حال ہم تو خیالی طوطا بننا اڑا رہے ہیں۔

اور اس کہانی میں ایک نیا طوطا میرے ہاتھ آیا ہے۔ انسان دوستوں میں چلتا ہے۔ اوپر کی طرف اور نیچے کی طرف۔ بلندیوں کی طرف اور گہرائیوں کی طرف۔ لیکن اگر وہ صرف ایک ہی سمت میں چلتا رہے تو اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ موت اور تباہی۔ انسان کو بازی گری

یہ دکھائی پڑتی ہے کہ بیک وقت دونوں طرف چلے۔ موت سے بچنے کا بس یہی ایک طریقہ ہے۔
 اگر ہم اپنے چاروں طرف دنیا پہ نظر ڈالیں تو معلوم ہو گا کہ یہ محض قصے کہانی کی
 بات نہیں۔ روس نے امریکہ سے پہلے مصنوعی سیارہ بنالیا تو بلندی اور پستی کے اسی جد لیائی
 امتزاج کے بل پر۔ انسان ایک جانور بھی ہے اور رونی ٹکے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ انسان
 کی اس پستی کا بندوبست روس نے کیا۔ لیکن بلندی پر پہنچنے کے عزائم کو بھی مرنے نہیں دیا۔
 مغرب والے پریشان ہیں کہ روس نے اسپوٹنگ میں کوئی نئی قوت تو استعمال نہیں کی۔
 مگر دیکھیے تو یہ وہی پرانی بازی گری ہے جس کا راز ایری ایڈنی کو بھی معلوم تھا۔

قصے کہانیوں کا سلسلہ اسپوٹنگ سے ملا کے میں ادب کی برتری نہیں ثابت کرنا چاہتا۔
 میں اس بکھڑے میں کیوں پڑوں۔ بلکہ میں تو سائنس دانوں سے بھی یہی عرض کروں گا۔
 مجھے فکر ادب کیوں ہو ادب میرا ہے یا تیرا

میں تو صرف اسپوٹنگ بنانے والوں کے طرز عمل کا تماشا دیکھ رہا ہوں۔ سنا ہے
 کہ روس میں ویلز اور شہر دل ورن کی کہانیاں اس اصرام سے پڑھی جاتی ہیں جیسے یہ علمی کتابیں
 ہوں۔ ان کے من گھڑت نظریوں کی جدولیں تیار کی جاتی ہیں۔ یہ دیکھنے کے لئے کہ سائنس
 کہاں تک ان کے تخیل کے برابر آپہونچا ہے اور کہاں کہاں پیچھے ہے۔ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ
 روس نے عملی تعقل اور شاعرانہ تخیل کے امتزاج کو ختم کر دیا ہے اور ادب کو انسانی شعور کا ایک
 اہم آدکار اور علم کا ایک وسیع ذریعہ تسلیم کیا ہے۔ روس کے سائنس دانوں نے بھی ندائے
 سرودش پہ کان لگا رکھے ہیں۔ بلندیوں اور گہرائیوں کا بیک وقت سفر کرنے کی طلب روسیوں
 میں کتنی پیدا ہو چکی ہے۔ اس کا اندازہ یوں کیجئے کہ جس سال دو اسپوٹنگ چھوڑے گئے، میں
 اسی سال بودیلیر اور رآں بو کے ترجمے روسی زبان میں شائع ہوئے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ
 فلڈیئر کو انیسویں صدی کا ایک غنیم سماجی حقیقت نگار تسلیم کیا گیا ہے۔ گہرائیوں سے آنے
 والی آوازیں روس کے نوجوان شاعروں کی نظموں تک کی گونج رہی ہیں۔ مثلاً ایک نوجوان شاعر

نے اپنی محبوبہ سے پوچھا ہے کہ یہ بجلی کے کھمبے، ریل کے ٹبے، کارخانے سب کے سب فنا کی طرف بھاگے جا رہے ہیں، تو پھر تم کیوں وقت ضائع کر رہی ہو؟ پانچ سال پہلے کارخانوں کو فانی کہنے والا روس میں گردن زدنی قرار پاتا۔ لیکن آج نقادوں کا رد عمل بس اتنا رہا ہے کہ دیسے ہے تو یہ غلط بات۔ مگر نوجوان اپنی افسردگی میں ایسی باتیں کیا ہی کرتے ہیں کیا یہ مثالیں اس چیز کی شہادت ہیں کہ روسی تہذیب میں ذہنی اور جذباتی پختگی آچکی ہے، اور روسی لوگ بلندیوں کے خواب دیکھنے کے ساتھ ساتھ اب انسانی وجود کی پستیوں اور گہرائیوں سے نہیں ڈرتے۔

میں نے روسی لوگ اس لئے کہا کہ یہ نیاز حجان کچھ ادیبوں تک ہی محدود نہیں۔ روس میں ثانوی تعلیم لازمی کر دی گئی ہے اور ہر طالب علم کو ادب زبردستی پلایا جاتا ہے۔ زرپرست معاشرے میں بڑے سے بڑے ادیب کو بصد حسرت و یاس یہ پیشین گوئی کرنی پڑی ہے کہ مستقبل کی دنیا ادب سے بالکل بے نیاز ہو جائے گی۔ دوسری طرف روسی معاشرے میں ہر قسم کی صنعتی ترقی کے باوجود ادب کی ایسی دھونس بیٹھی ہے جیسے اسی کے بغیر آدمی کا گزارہ ہو ہی نہیں سکتا۔ اگر یہ تضاد میرے سامنے نہ ہوتا تو مجھے یہ سوچنے کی ضرورت پیش نہ آتی کہ ادب سے بے نیازی اور ادب کے مستقبل سے مایوس کن سماجی حالات میں پیدا ہوتی ہے اور مجھے یہ خوش فہمی ہوتی کہ ادب کا زہر روسی تہذیب کے رگ و پے میں سرایت کر چلا ہے اس لئے اگر نئے انسان کی تعمیر روسی سائنس دانوں کے حصے میں آئی تو نئے انسان کی تخلیق دراصل شیکسپیر کے ہاتھوں ہوگی۔

اگر نئے انسان کی تخلیق شیکسپیر نے کی تو کیا نئے انسان کے خیر میں پرانے انسان کی مٹی شامل نہیں ہوگی؟

شیکسپیر کے تخلیق کردہ انسان میں اور کوئی چیز ہو یا نہ ہو، ایک چیز تو ضرور ہوگی۔ لذت کا احساس اور یہ وہ چیز ہے جس سے ہمارے سائنس دان بھی ناراض ہیں اور نئی دنیاؤں

اور نئے انسان کے منصوبے تیار کرنے والے بھی۔ ستارہ شناس کہہ رہے ہیں کہ مستقبل کی دنیا میں غذا کی شکل ہی بدل جائے گی، اور انسان گولیاں کھا کے بلکہ ہوا پھانک کے زندہ رہے گا۔ یعنی ذائقے کی جس لذت کی چیز نہیں رہے گی۔ اس سے کوئی علمی اور تحقیقی کام شاید لیا جانے لگے۔ پھر نیچے بھی شیشیوں کے ذریعے پیدا کئے جائیں گے۔ اور آدم خوری کی طرح جنسی لذت سے بھی انسان کو گھن آنے لگے گی۔ غرض انسان کے حیاتیاتی نظام کی ان دو بنیادی تحریکوں میں سے لذت کا عنصر بالکل خارج کر دیا جائے گا۔ کیونکہ لذت کا کوئی فائدہ نظر نہیں آتا۔ اس تبدیلی پر ادیب لوگ روئیں پیٹیں گے جیسے ریل نکلنے کے وقت روئے تھے اور پھر دو چار دن بعد چپ ہو کے بیٹھ رہیں گے۔ یہ لوگ خواہ مخواہ لذت کے دیوانے ہیں اس کا انھیں ایسا جذبہ ہے کہ ورڈز ورکھنے تو پھولوں تک میں لذت کا احساس ڈھونڈ لیا ہے۔ ظاہر ہے ان لوگوں کا نقطہ نظر علمی نہیں ہوتا اور نہ ان میں نظریاتی بحث کی صلاحیت ہوتی ہے۔

بے سجادہ رنگیں کُن گرت پیرمغاں گوید۔ سائنس داں لذت کو حرام قرار دیتے ہیں تو ہمیں یہ فتویٰ قبول کر لینا چاہیے۔ ہماری بھلائی کے لئے ہی تو کہتے ہوں گے۔ لیکن ادیبوں کے علاوہ ایک سائنس داں بھی ہے۔ رائج۔ جو لذت کے احساس کو زندگی کی لازمی شرط بتاتا ہے۔ رائج نے تو اپنا معیار ہی یہ رکھا ہے کہ جس شخص میں لذت کو قبول کرنے اور اسے اپنے پورے جسمانی اور ذہنی نظام میں جذب کرنے کی صلاحیت جتنی زیادہ ہے وہ اتنا ہی زندہ ہے۔ گویا سائنس دانوں میں بھی فتنہ ارتداد پھیل چکا ہے اور ادیبوں کا پانچواں کالم ان کے یہاں بھی چپکے چپکے اپنی کارروائی میں لگا ہوا ہے۔ خیر اس فتنے سے خود سائنس داں لڑیں گے۔ ہم تو اپنی غیر ذمہ دارانہ خیال آرائی میں لگن ہیں۔ اور چند دکانے کی ہر گپ کو صداقت سمجھنے کے لئے تیار بیٹھے ہیں۔ تو فرض کیجئے کہ لذت واقعی زندہ اجسام کی زندگی کا لازمی جزو ہے اور اس کے بغیر کوئی مخلوق جاں بر نہیں ہو سکتی۔ اگر سائنس داں انسان کے اندر سے یہ عنصر

خارج کرنے میں کامیاب ہو گئے تو دیکھنا یہ ہے کہ انسان زندہ رہ سکے گا یا نہیں۔ اس مسئلے کو غیر سائنس دان بھی آج حل نہیں کر سکتے۔ اس کا جواب تو بس وقت کے پاس ہے۔ لیکن ایک دوسرا سوال یہ ہے کہ اگر حیاتیاتی اجسام کی زندگی لذت کے دم سے قائم ہے تو کیا ہمارے اندر کام کرنے والی حیاتیاتی قوتیں چپ چاپ بیٹھی یہ تماشا دیکھتی رہیں گی۔ کہ سائنس داں لذت کی ساری شکلوں کو اپنے چوہے دانوں میں پکڑ پکڑ کر مار رہے ہیں! اگر کہیں ان تاریک قوتوں کا ردِ عمل شروع ہو گیا تو آپ دیکھیں گے کہ انسان مرتخ نہیں بیٹھ کر پھر وہی قصے کہانیاں پڑھ رہا ہے۔

قصے کہانیاں پر حنا شغل بے کاراں ہے۔ اس میں وقت بھی ضائع ہوتا ہے اور عقل بھی کمزور پڑتی ہے لیکن اگر انسان نے مرتخ میں بیٹھ کے قصے کہانیاں نہ پڑھیں تو وہ مرتخ سے آگے نہیں بڑھ سکے گا۔ کیونکہ سائنس نے آج تک جو کچھ کیا ہے وہ دیومالا کی کہانیوں نے پانچ ہزار سال پہلے کہہ دیا تھا۔ رات بوی کی شکایت کیا غلط تھی کہ سائنس بڑا سست رفتا ہے۔ ادب کے مستقبل سے مایوس ہونے کے باوجود وائیری نے بھی اتنی بات تو ماتی ہے کہ سائنس کا کارنامہ یہ ہے کہ قدیم زمانے کے انسان کی تشاؤں کو مادی شکل دے رہی ہے۔ اگر سائنس کے کارنامے انسان کے ذہن میں ہزاروں سال پہلے جنم لے چکے تھے تو آج ہمارے سامنے جو صورت حال ہے اور جس سے ہمیں مطابقت پیدا کرنی ہے وہ ایسی بھی کیانی ہوگی کہ ماضی کا کوئی تصور ہمارے کام ہی نہ آ سکے اور ہمیں چھ ٹانگوں والا انسان گھڑنا پڑے۔ اگر قدیم زمانے کا انسان اپنی صلاحیتوں کے بل پر زمان و مکان اور کائنات کو فتح کرنے کا خواب دیکھنے لگا تھا تو اس کے ذہن میں یہ بات بھی ضرور آئی ہوگی کہ جب یہ قوتیں حاصل ہو جائیں گی تو ان سے خطرات کیا پیدا ہوں گے اور ایسی بے پناہ قوتوں کو اپنی بہتری کے استعمال کرنے کا طریقہ کیا ہوگا۔ کمال تو یہی ہے کہ جس زمانے میں انسان کی سب سے بڑی ایجاد گاڑی کا پیہ تھا انسانی ذہن کا پورا دور اپنی قوتوں کی تنظیم کے اسلوب سوچنے میں صرف

ہو رہا تھا۔ لیکن جب چاند انسان کی زد میں آچکا ہے تو انسان کو اپنی تباہی منظور ہے، اپنی قوتوں کو کسی ضابطے کے تحت لانا قبول نہیں۔ حالات نازک ہو چکے ہیں محض ایک فرد اپنے وقتی جنون میں ذرا سا بٹن دبا کے دنیا کو نیست و نابود کر سکتا ہے۔ آج تنظیم نفس اور تہذیب نفس کے بغیر انسان کی جسمانی بقا بھی ناممکن بن گئی ہے۔ ویسے تو ادب اور دیومالا تو صدیوں سے ہمیں ہی تنبیہ کرتے رہے ہیں، لیکن آج تو یہ خطرہ مادی شکل میں ہمارے سامنے موجود ہے۔ اس کے باوجود ہمیں قصے کہانیاں پڑھنے کی اذیت سے آسان کام یہ معلوم ہوتا ہے کہ اڑکے مرتخ میں جا بیٹھیں۔

دیومالا اور ادب ہمیں تہذیب نفس اور اخلاقی تنظیم سکھاتے ہیں تو کیا کریں۔ ممکن ہے نئے انسان کو ایسی چیزوں کی ضرورت ہی پیش نہ آئے۔ لیکن اخبار ذہنی سکون کا بہت بڑا دشمن ہے۔ آج صبح میں نے یہ خبر پڑھی کہ سیاروں میں پہنچنے کے لئے مشینیں بنانا تو آسان ہے مگر شبہ اس بات میں ہے کہ انسان خلاؤں کے سفر کی صعوبت جھیل بھی سکے گا یا نہیں۔ اس سفر کی سب سے بڑی آزمائش یہ بتائی جاتی ہے کہ انسان جن جذباتی اور جسمانی رشتوں کا عادی ہو چکا ہے اور جو اس کی زندگی بن گئے ہیں۔ ان علائق سے الگ ہو کر خلاؤں میں آدمی ایسی تنہائی محسوس کرے گا کہ زندہ رہنے کی خواہش ختم ہو جائے گی۔

یہ جدید ترین سائنس کے انکشافات ہیں۔ مگر قصے کہانیوں میں تو یہ باتیں ہزاروں سال پرانی ہو چکی ہیں۔ اب شہنی بگھارنے کا وقت آیا ہے تو میں ادیبوں کا بھی نام کیوں نہ لوں۔ میلارے اور والیری کی توجہ کا تو مرکز ہی تھا عدم — وہ بے داغ بتوڑ جس میں وجود ایک دھبہ ہے۔ نیسی کی سرزمین کا سفر نامہ آج سے ساٹھ سال پہلے میلارے لکھ گیا ہے۔ خلاؤں کی تنہائی سے گزرنا واقعی قیامت ہے۔ لیکن اس کا ٹوٹکا مولانا نے روم نے بتا رکھا ہے۔

خود قیامت شو قیامت را بہیں

آخر خلا کے مسافروں کی لیاقت کا امتحان اسی طرح تو بھگنا کہ زمینی رشتوں کی جوہری قوت سے اوپر اٹھتے چلے جائیں۔ مگر ان رشتوں میں اس طرح جکڑے ہوئے نہ ہوں کہ خلا کی تنہائیوں کے عفریت انہیں سہا سہا کے بیچ میں ہی مار ڈالیں۔ اگر ہمارا وہ موٹر سائیکل والا آدمی چاند کی طرف روانہ ہوا تو اسے خلاؤں کے سپرد کرتے ہوئے ہم اس سے یہی توقع رکھیں گے کہ وہ اپنے کندھوں کے گرد عورت کے بازو کا سرور تو ساتھ لے کر جائے۔ مگر بازو کو گلے کا پھندا نہ بننے دے۔ یہ شخص اتنی حوصلہ مندی صرف اسی وقت دکھائے گا جب اس میں باہمہ و بے ہمہ کی صفت آگئی ہو یا اس نے وہ بچنگی حاصل کر لی ہو جسے شکیا پسیر نے سب کچھ بتایا ہے۔ حافظ کا یہ شعر اسپوٹنگ کے دور میں انسان کے لئے ایک نئی معنویت اور نئی افادیت کا حامل بن چکا ہے۔

غلامِ ہمتِ آغم کہ زیرِ چرخِ کبود

زہرِ چہ رنگِ تعلق پذیرِ آزادست

لیکن حافظ اور شکیا پسیر کی بے تعلقی "سائنس دانوں اور مفکروں والی بے حس

نہیں ہے۔ اگر انسان تمام جذبات اور خواہشات سے معرا ہو کے سیاروں میں گیا تو کیا گیا۔ ایسے تو خلاؤں میں سینکڑوں پتھر اڑتے پھرتے ہیں، اور لمحے بھر کے لئے چمک دکھا کے غائب ہو جاتے ہیں۔ جانا تو وہ ہے کہ آسمانوں کی دیرانیاں لہلہاتے ہوئے نسانی جذبات شاداب و سرسبز ہو جائیں۔ ایسی بستیاں تو وہی لوگ بسائیں گے جن کی تعریف سری کرشن نے گیتا میں یوں کی ہے :-

"پانی بہ بہہ کے سمندر میں آتا رہتا ہے، لیکن سمندر میں کوئی انتشار

پیدا نہیں ہوتا۔"

"خواہشات گیانی کے ذہن میں داخل ہوتی رہتی ہیں۔ لیکن اس کے اندر

کبھی انتشار پیدا نہیں ہوتا۔" آسمانوں پر صرف وہی لوگ جا سکیں گے جو آں بو کی طرح

کہہ دیں۔ — ”ہم نہیں جاتے“

میرے دونوں اہلیس کتنے اچھے ہیں انہیں کہنے کی بھی زحمت گوارا نہیں کرنی پڑتی، جس چیز کی ضرورت ہو وہ خود جلکے پہلے سے اٹھا لائے ہیں۔ دوسرے اسپوننگ کی خبر سن کے مجھے بے اختیار میلارے کی ایک نظم کا ایک فقرہ یاد آیا تھا جسے میں نے بعد میں اپنا اسم اعظم بنالیا۔ ہونہ ہو یہ میرے اہلیس ہی کا تحفہ ہو گا۔ اس وقت مجھے کیا خبر تھی کہ یہ سم سم کتنے دروازے کھولے گا۔ آج مجھے پتہ چلا کہ خلاؤں کی تنہائی نے سائنس دانوں کے چھکے چھڑا دیے ہیں تو یہ نظم ذقناً میرے سامنے جگمگا اٹھی۔ میلارے بھی خلاؤں کے سفر پر روانہ ہوا تھا، اُسے بھی یہی خطرے پیش آئے تھے، اور اس نے آخر ان آسیبول پر تاقا بول پالیا تھا۔ سائنس دانوں کو تو اس نظم کی ضرورت کیا پڑے گی، لیکن خیر، آپ تو سن ہی لیجئے۔ — انگریزی ترجمہ ہی ہے۔

SEA BREEZE

THE FLESH IS SAD ALAS! AND ALL BOOKS I HAVE READ,
TO FLY FAR AWAY! I KNOW THAT THE SEA-BIRDS ARE DRUNK
WITH BEING AMID THE UNKNOWN FOAM AND SKIES!
NOTHING, NOT OLD GARDENS REFLECTED IN EYES
WILL KEEP BACK THIS HEART THAT IS PLUNGED IN THE SEA
ON NIGHTS! NOR THE DESERTED LIGHTS OF THE LAMP
ON THE EMPTY PAPER WHICH ITS WHITENESS PROTECTS
NOR EVEN THE YOUNG WOMAN SUCKLING HER CHILD.
I WILL START! STEAMER BALANCING YOUR MASTS,
HEAVE ANCHOR TO REACH A NATURE EXOTIC!

ENNUI, DEVASTED BY MY CRUEL HOPES,
 STILL BELIEVES IN THE HANKERCHIEF'S FINAL ADIEU!
 AND PERHAPS THE MASTS, INVITING TEMPESTS,
 ARE OF THOSE WHICH A WIND BENDS OVER SHIPWRECKS
 LOST, WITHOUT MASTS, WHITHOUT MASTS OR FERTILE ISLES.....
 BUT ON MY HEART LISTEN TO THE SAILOR'S SONG!

میلارے کے دل میں سفر کی خواہش کسی علمی جستجو نے پیدا نہیں کی تھی۔ کت
 تو چڑیوں کی سرستی نے اُسے بلاوا دیا تھا۔ اس کے اور چڑیوں کے درمیان جو علاقہ تھا
 اُس نے سفر پر ابھارا تھا۔ اور سفر کا مقصد تھا چڑیوں جیسی سرستی کا حصول۔ لیکن
 جب اس نے کمر کس لی تو زندگی کے دوسرے علاقے پیر پکڑ کے بیٹھ گئے۔ محبوب کی آنکھوں
 میں منکس ہونے والے چمن، شاعر کے چراغ کی ویران روشنی، خالی کاغذ جس سے وہ
 رات رات بھر کشتی لڑتا رہا تھا۔ بچے کو درد دھ پلانے والی بیوی، غرض عمر بھر کی ساری
 چھوٹی بڑی شاد کامیاں اور محرومیاں پیروں کی زنجیریں بن گئیں۔ لیکن انھیں شاد کامیوں
 اور محرومیوں نے دو مخالف قوتیں بھی پیدا کر دی تھیں۔ ایک تو اکتاہٹ دوسرے
 بے رحم امیدیں۔ ان دونوں نے مل کر گھسیٹا تو شاعر اپنی زنجیروں سے آزاد ہو گیا اور
 پھر چل پڑا۔ مگر کچھ لڑ کھڑتا ہوا۔ کیوں کہ اس کا دل رومانوں کی آخری الوداع پر اب
 بھی یقین رکھتا تھا۔ اس کے علاوہ اُسے اپنے سامنے کئی مہیب دیو نظر آ رہے تھے۔ طوفان،
 بربادی، موت اور سب سے خوفناک عفریت یہ تصور تھا کہ سمندر کی ناپیدا کنارہ پناہوں
 میں نہ تو کوئی مستول دکھائی دے گا نہ زرخیز جزیرے۔ میلارے سہم کے رہ گیا تھا کہ اتنے میں
 ایک نیا اور مصفا علاقہ اس کی مدد کو آ پہنچا۔ اُسے ملاحوں کے گیت سنائی دینے لگے۔ اس کے
 دل میں وہی حافظہ والی "رقت" جوش مارنے لگی اور آخر اس نے جہاز کا لنگر اٹھا دیا۔ ملاحوں

کے گیت میں الوداعی رومالوں کی سرسراہٹ بھی شامل تھی، لیکن وہ کرب و لذت میں تبدیل ہو چکا تھا اور میری بے رحم اُمید تو مجھے یہ سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ جس ہوا سے میلارے کے بادبان تن گئے تھے وہ انھیں رومالوں سے آرہی تھی۔

میلارے کی نظم سائنس دانوں سے کچھ کہہ سکے گی یا نہیں، یہ میں نہیں جانتا۔ انقلابات کے اس دور میں مجھے تو بولنے کی ہمت بھی بڑی مشکل سے ہوتی ہے۔ فطرت کے قوانین یا سائنس دانوں کے فیصلے انسان کو بدلنا شروع کریں گے تو مجھ سے مشورہ لینے نہیں آئیں گے۔ کائنات گیر عوامل کے سامنے جو مخلوقات کی ہزاروں اقسام کو نکل گئے۔ میری ذاتی خواہشات کی کیا حیثیت ہے۔ میں کوئی پیشین گوئی کروں تو کس برتن پر؟ خلاؤں کے سفر پر ناک بھوں چڑھانے کا بھی مجھے حق نہیں۔ انسانوں کے کانوں میں بانگ جرس آرہی ہے تو میں اس کی راہ کھوٹی کرنے والا کون؟ بلکہ اگر انسان ستاروں سے آگے جانے کے لئے نئے جہاں بسانے لگا تو میں یہی کہوں گا۔

تمہارے لئے ہیں مکاں کیسے کیسے

مجھے انسان کی طرف سے بولنے کا کوئی دعویٰ نہیں۔ انسان بدلنا چاہتا ہے یا نہیں، یہ انسان جانے اور اس کا کام۔ البتہ میں اپنے بارے میں تھوڑا بہت ضرور جانتا ہوں۔ مجھے کم سے کم اتنا معلوم ہے کہ ملاحوں کے گیت تو میرے کان بھی سن رہے ہیں لیکن ساتھ ہی ساتھ میرا دل اب بھی رومالوں کی آخری الوداع پر یقین رکھتا ہے۔

حکایت نے

گنجے وکیل، چندھے پروفیسر، ناکتخابڑھیاں، توندل سوداگر، بیویوں سے اُکتائے ہوئے شوہر، شوہرڈھونڈنے والی لڑکیاں (اور شوہر سے بھاگنے والیاں بھی) قبر میں پیر لٹکائے ہوئے بُڈھے جنہیں پالنے سے باہر پاؤں نکالے دیر نہیں ہوتی ایسے بچے، مفت خورے، بے روزگار زندگی سے بیزاری جتانے والے، زندگی کا کُطف اُٹھانے کے دعوے دار شہرہ آفاق پہلوان، چارپائی سے لگے ہوئے مریض بلکہ دروازہ میں کراہتی ہوئی مائیں صفت درصفت

قطار اندر قطار

پینن
کونٹیکس
لاٹیکا

پولیر ایڈلینڈ

وسیع منظر کے لئے
جزئیات کے لئے
سہ البعدی تاثر کے لئے
ساٹھ سیکنڈ میں دو تین اؤل
کو چونکانے کے لئے

گرافیکس
رولی ملیکس
اسپیڈ گرافک
بنکن
ایلیا

عمار توں کے لئے
انسانوں کے لئے
گھوڑوں کے لئے
اندھیرے کے لئے
اُجالے کے لئے

وہ لوگ جو مطمئن ہیں کہ ہم زندگی میں کچھ کر چکے ہیں، وہ لوگ جنہیں فخر ہے کہ ہم کچھ کر رہے ہیں، وہ لوگ جنہیں ارمان ہے کہ ہم کچھ کریں، وہ لوگ جنہیں حسرت ہے کہ ہم نے کچھ نہ کیا۔

”اور خیرینو کس تو میری واسکٹ کی جیب میں ہے، ہی“

۵۰ ملی میٹر موضوع کا گرد و پیش سے رشتہ قائم کرنے کے لئے، ۸۵ ملی میٹر موضوع کو گرد و پیش سے الگ کرنے کے لئے، ۹۰ ملی میٹر موضوع کو گرد و پیش سے نجات دلانے کے لئے، ۱۳۵ ملی میٹر، ۲۰۰ ملی میٹر، ۳۰۰ ملی میٹر، ۴۰۰ ملی میٹر، ۵۰۰ ملی میٹر، ۶۰۰ ملی میٹر، ۸۰۰ ملی میٹر، ۱۰۰۰ ملی میٹر، ۱۲۰۰ ملی میٹر،

ٹوکیو لینن گراڈ برلن نیویارک
موضوع اور گرد و پیش کے رابطے کو وسعت دینا مقصود ہو تو ۲۸ ملی میٹر
چشم بصیرت

فوٹو گرافی کا مقصد ہے گزرتے ہوئے
لمحوں کو دوام بخشنا

(ایک امریکن رسالے میں ایک شوقین کا خط ۱۹۵۹ء)

”بس وہی باقی رہے گا جس سے تجھے محبت ہے

اس کے علاوہ سب کو ڈاکر کٹ ہے“

(ایزرا پائونڈ)

دیے ۱۸۵۹ء کے قریب بودیلیر کہہ چکا تھا —

”مجھے سب سے زیادہ محبت ان بادلوں سے ہے جو گزر جاتے ہیں۔“ اور ۱۸۵۹ء کے قریب اُس طبقے نے جس کی نمائندگی یہ خط لکھنے والا شوقین کرتا ہے۔ بودیلیر پر بد اخلاقی کا الزام لگایا تھا۔

مگر

”ادب معاشرے کا مقیاس الحرات ہے۔“
(ایزرا پاؤنڈ)

کیا آج کا ادب کل تک حقیقت بن جاتا ہے ؟

پھر بھی ایک فرق رہتا ہے

بودیلیر کم سے کم بادلوں سے تو محبت کرتا تھا۔
کیا ۱۸۵۹ء کا یہ شوقین مزاج ان لمحوں
سے محبت کرتا ہے جنہیں وہ دوام بخشنا
چاہتا ہے ؟

بہر حال مقیاس الحرات سے پھر استفادہ کیجئے۔

عصر حاضر کی روحانی زندگی میں

تین اہم تاریخیں

۱۔ زندگی کا عظیم مقصد ہے حیاتی تجربہ
یہ محسوس کرنا کہ ہم زندہ
ہیں چاہے تکلیف میں ہی سہی

(بارن افسوس صدی کا آغا)

۲۔ رہا جینا، تو ہم یہ کام اپنے ملازموں سے بھی کرا لیں گے۔

(دیپے دلیل آداں ششہ ۶)

۱۹۲۶ء کے بعد سے تاجروں نے فلمی اداکاروں

کو اسی کام پر ملازم رکھ لیا ہے۔

۳ مکمل طور سے خود بخود کام کرنے والا کیمرا (۱۹۵۷ء)

رہا جینا تو یہ کام ہم مشینوں سے بھی کرالیں گے۔

ترقی کے یہی مدارج ایک اور نقطہ نظر سے

بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں

شاعری بھی کام ہے آتش مرقع ساز کا

”یولی سینر“ میں کیا رکھا ہے؛ ٹاپ رائٹر کے بیٹھ جاؤ اور صفحے کے صفحے اسی

انداز کے نکالتے جاؤ۔

(کراچی کے ایک پیرسٹر جو ایک امریکی اخبار نویس

کا مقولہ دہرا رہے تھے)

”بٹن دبانے کی زحمت آپ گوارا کریں باقی سارا کام خود کیمرا کر لے گا۔“

بحث کا خلاصہ :-

مشین کے سر

جینے کی ذمہ داری

مشین کے سر

ہنروری دکھانے کی ذمہ داری

بٹن دبانا

انسان کی ذمہ داری

یعنی بٹن دبا کے ہر آدمی ایک فن پارہ تخلیق کر سکتا ہے۔

مقیاس الحاررت یہ بھی بتا چکا ہے۔

سوررلیٹ گردہ کا خواب —

۱۹۲۶ء

فن ہر شخص کے لئے ہے اور فنی تخلیق

ہر شخص کا حق ہے۔

۱۹۵۹ء

کیمرو بنانے والوں کا دعویٰ —

ہر شخص حسن کی تخلیق کر سکتا ہے،
بشرطیکہ وہ بٹن دبانے کی زحمت
گوارا کر سکے۔

سارے خواب پورے ہوتے ہیں۔ لیکن اُلٹی صورت میں آج ہر آدمی
بٹن دبا کے فن کار بن سکتا ہے۔ لیکن جو گنجا وکیل اپنی واسکٹ کی جیب میں میو کس
لئے پھرتا ہے۔ وہ نہ تو فن کار بننا چاہتا ہے نہ اپنے لاشعور کے اظہار کا جویا ہے۔ وہ تو
گزرتے ہوئے لمحوں کو، اپنی یادوں کو دوام بخشنا چاہتا ہے۔

گنچے وکیل کی نظروں میں سب لمحوں کی قدر و قیمت برابر ہے۔ ایک لمحہ دوسرے
لمحے سے امتیاز نہیں رکھتا۔ اس کے لئے صرف دو ہی راستے ہیں۔ یا تو اپنے سارے لمحوں
کو دوام بخش دے یا سب کو فنا ہو جانے دے۔ اس کا ایک گز گٹا تسویر تو ایک ایک بروئیں
کی کھینچ سکتا ہے۔ مگر لمحوں کے انتخاب میں بچار وکیل کی کوئی مدد نہیں کرتا۔ اُس کے
نکتن کاٹ ارا لیس رات کے اندھیرے کو بھی خاطر میں نہیں لاتا، مگر خود وکیل دن کی روشنی
میں بھی کوئی چیز دیکھنے کی خواہش نہیں رکھتا۔ اُس کے ہر کیمرے میں بال سے باریک
فوکس کا انتظام ہے۔ مگر خود اُس کی نظریں کہیں نہیں ٹھہرتیں۔

اس کے آگے پیچھے، دائیں، بائیں، لٹکتے ہوئے اور کوٹ، قمیص، تیلون،
واسکٹ کی جیبوں میں ٹھہنے ہوئے دو درجن کیمرے نہایت ایمان داری اور خلوص کے
ساتھ ہر گزرتے ہوئے لمحے کو بھی کھاتے میں ٹٹانکتے رہتے ہیں۔ لیکن دوام ایک
لمحے کو بھی حاصل نہیں ہوتا۔

کیونکہ گنچے وکیل کی آنکھیں کیمرے کا لینس بن گئی ہیں۔ عکس ہر چیز کا لیتی
ہیں۔ دیکھتی کچھ بھی نہیں۔ صرف اتنا ہی حسن تخلیق کرتا ہے جتنا فلم کی کیمیاوی

سطح کے دائرہ احساس میں آسکے۔

تخلیق کے بارے میں تین نظریے

”شعر کی دیوی تو کہانی سنا، کیونکہ سارا حال بس تو ہی جانتی ہے۔“

(ہومر)

شعروہ تنہا آدمی کہتا ہے جس کے لئے خاموشی ناقابل برداشت بن چکی ہو۔

(ایزرا پاؤنڈ)

یو کو ہاما، سمرقند، ماسکو، یوں، سان فرانسسکو میں پانچ سو پندرہ
غیر ملکی تماش بین صفیں باندھ کے چھ سو پچیس مقامی لوگوں کی تصویریں
کھینچ رہے ہیں اور چھ سو پچیس مقامی لوگ صفیں باندھ کے پانچ سو
پندرہ غیر ملکی تماش بینوں کی۔

چوتھا نظریہ جو دراصل تیسرے نظریے کا سرچشمہ

ہے مگر بعد میں نمودار ہوا ہے۔

”روپیہ کمانا بھی تخلیقی سرگرمی ہے۔“

(انجمن تاجران، نیویارک اور

مغرب کے تازہ ترین ادبی

اور اس تخلیقی سرگرمی کے بعد انجمن تاجران کے رکن اور تازہ ترین ادبی نقاد اور

ان دونوں کے بیچ میں جتنے لوگ آتے ہیں سب یہ منظر دیکھتے ہیں کہ ان کی زندگی ٹکڑے

ٹکڑے ہو کے بکھر گئی ہے اور وہ ان ٹکڑوں کو کبھی تو چوڑے زاویے کے لینس سے سمیٹتے

ہیں اور کبھی لمبے نوکس کے لینس سے۔

اپنے ذہن میں ٹوٹے ہوئے ٹکڑوں کو قائم رکھنے کی ہمت اور طاقت نہیں پاتے
تو کیمرے سے الٹا کرتے ہیں کہ تم انھیں سنبھالو۔

اس نئے دیوتا کے سامنے گڑ گڑاتے ہیں کہ ان مردوں میں جان ڈالو۔ جب
ایک ہزار کا دیوتا مشکل کشائی نہیں کرتا۔

تو پھر ڈیڑھ ہزار کا دیوتا

پھر دو ہزار کا دیوتا

پھر ڈھائی ہزار کا دیوتا

پھر ساڑھے تین ہزار کا دیوتا

پھر چھ ہزار چاس پچیس کا دیوتا

(یو ایس کیمرا گانڈ)

وہ مقناطیس کہاں گیا۔

جو ہر بکھری ہوئی چیز کو اپنی طرف گھسیٹ لیتا تھا؟

جس چیز سے تجھے محبت ہے

(پاؤنڈ)

اے طیبِ جملہ علتِ ہائے ما

(ردی)

تقابل

مسرت کی تلاش انسان کا "سینہ خواہم شرم شرم از فراق"

(ردی)

پیدائشی حق ہے

(عصر حاضر کا بنیادی فلسفہ)

نتیجہ

چونکہ کل رفت و گشتاں گذشت نشوئی و اں پس ز بلبل سرگذشت

دلوں میں نشاطِ زندگی موزن ہے۔ لوگ جوق در جوق سیر و سیاحت کے لئے روانہ ہو رہے ہیں۔ وہ جہاں بھی جائیں گے، انھیں ہوٹلوں میں ایر کنڈیشنڈ کمرے ملیں گے اور نوڈ انھیں کے شہر کی رقاصہ ناچتے ہوئے کپڑے اتار اتار کر پھینک ری ہوگی۔ ہر چیز کتنی دلچسپ اور حسین ہوگی۔

اگر نہ بھی ہوئی تو کیمرا ہر چیز کو دل چسپ اور حسین بنا دے گا۔ کم سے کم ایک سفر سے واپس ہو کے اور دوسرے سفر پر روانہ ہونے سے پہلے پڑوسیوں کو تصویریں دکھاتے ہوئے ہر چیز کو دل چسپ اور حسین نظر آئے گی۔ بس کیمرے کا بٹن دبانے کی دیر ہے۔ پوری دنیا کی قلب ماہیت ہو جائے گی۔

اور جب آپ ایک طرح کی یادوں سے اکتا جائیں سیلو لائیڈ کی سطح دوسری نوعیت کی یادوں کو بھی اتنی ہی خوشی سے قبول کر لے گی۔
”دنیا کی ہر چیز کو لوگوں نے دیکھ دیکھ کر فنا کر ڈالا ہے۔“

(ڈی۔ ایچ۔ لارنس)

ایک اور قسم کا سفر جس کا ذکر آج کل بس حاشیے میں کیا جا سکتا ہے کہ جلا یافتہ ازخار مغیلاں رفتہ رفتہ (نظری)

جسم خاک از عشق برا فلاک شد
کوہ در رقص آمد و چالاک شد
(رودکی)

لیکن رومی نے جس معجزے کا ذکر کیا ہے وہ تو ہمارا کیمرہ بھی دکھا سکتا ہے۔

ف ۱۶

فوکس کا فاصلہ ۲۵ فٹ

رقبہ ۵/۱۵ سکنڈ

تصویر کھینچتے ہوئے ذرا گھومتے جائیے۔

پہاڑ ناچنے لگیں گے۔
تم کون کون سی نعمتوں کو جُمٹاؤ گے

(رسالہ ٹائم)

ہمارے انٹل مشین اُباتی ہے۔ ہمارے جذبات کی تخلیق کیمرے سے ہوتی ہے۔ اسی لئے
فوٹو گرافی ہماری نماز ہے جو محمود وایاز کو ایک ہی صف میں لے آتی ہے۔

ہماری دیوار گریہ

شا کر علی

(۱)

کوئی تین سال ہوئے میں ایک دن کہیں بیٹھا بورہور ہاتھا۔ اور اس فکر میں تھا کہ بد اخلاقی برتنے بغیر اٹھ کے کیسے بھاگوں۔ اتنے میں ایک صاحب تشریف لائے جن کی شکل سے لا ابالی پن اور شائستگی، سکون اور اضطراب، بوکھلاہٹ اور خود اعتمادی بیک وقت نمایاں تھی۔ کپڑوں میں کوئی اہتمام نہ تھا جو مل گیا وہ پہن لیا مگر اتنی گرمی کے باوجود کوٹ چڑھا رکھا تھا۔ سر کے بال اڑے ہوئے، جو باقی تھے وہ بھی قابو سے باہر لیکن انھیں بھی تھوڑی سی قواعد ضرور کرائی گئی تھی۔ بولنا شروع کیا تو اس طرح جیسے باتیں کرنا چاہتے ہیں لیکن کفایت شعاری بھی مد نظر ہے۔ گھبراہٹ کو خوش اخلاقی کے ذریعے دبانے کی کوشش میں ہیں۔ مگر بار بار جھینپ کر پہلو بدلنے لگتے ہیں۔ نیاز مندی نبھتی ہے نہ بے نیازی۔ خیر پتہ چلا کہ آپ ایک مصور ہیں۔ شا کر علی۔ کئی سال انگلستان جیکو سلوا کیا اور فرانس میں تربیت حاصل کرنے کے بعد واپس آئے ہیں۔ مجھ سے تعارف ہوا تو کہنے لگے کہ لندن میں جمل صاحب نے تاکید کی تھی کہ پاکستان جا کے عسکری سے ضرور ملنا۔ میں ابھی تک یہی طے نہ کر سکا تھا کہ یہ صاحب ملنے کے قابل کبھی ہیں یا نہیں۔ چنانچہ میں نے رسماً خوشی کا اظہار کیا اور اجازت چاہی۔

لیکن ایک صاحب نے شاکر علی کی جدید مصوری سے واقفیت اور خود ان کی تصویروں کی اتنی تعریف کی کہ ایک شام جب اور کچھ کرنے کو نہیں تھا تو میں نے سوچا کہ لاؤنگے ہاتھوں انہیں بھی دیکھ لیں۔ یہ شاکر علی کیا چیز ہیں۔ چنانچہ ہم دونوں ان کے یہاں جا پہنچے۔ مجھے اندیشہ تھا کہ دوسرے مصوروں کی طرح یہ حضرت بھی ڈینگ کی لیس گے یا یورپ کے قہقہے سنائیں گے۔ لہذا میں نے پہلے ہی سے بند و بست شروع کر دیا۔ وہ ایک جملہ کہتے ہیں تو میں چار۔ وہ مغربی مصوری کے کسی رجحان کا تذکرہ چھیڑتے ہیں تو شالیں پیش کرتا ہوں۔ وہ بولتے بولتے جھینپ کے رکتے ہیں تو ان کا مطلب بھاپ کے بات میں پوری کرتا ہوں۔ پھر میں انہیں چھیڑنے لگا۔ میں نے کہا کہ صاحب ہیں تو آپ کی یہ جدید مصوری پسند نہیں آتی۔ مسخرہ میں ہے۔ وہ مصوری کا فلسفہ سمجھانے لگے ہیں۔ میں نے کہا یہ باتیں تو ہمیں سب آتی ہیں۔ ہم آپ کو پاگلوں یا ذہنی مریضوں کی تصویریں دکھائیں گے۔ پھر بتائیے گا کہ ان کا فنی درجہ کیا ہے۔ شاکر علی بوکھلا کے سر پر ہاتھ تو پھیرنے لگے۔ مگر نہ تو مرعوب ہوئے اور نہ مرعوب کرنے کی کوشش کی۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ حقارت کے ساتھ مسکرائے بھی نہیں۔ بس اس کا انداز یہ کہتا رہا کہ اچھا صاحب شاید آپ ہی ٹھیک کہتے ہوں۔ مگر میرا تجربہ مجھ سے جیسی تصویریں بنواتا ہے ویسی بناتا ہوں۔ اس سے آگے کچھ نہیں جانتا۔ یہ بات میں نے آج تک بس دو ہی آدمیوں میں دیکھی ہے۔ ایک تو فنٹو میں دوسرے شاکر علی میں۔ خیر اس کے بعد تصویریں دیکھنے کا نبرہ آیا۔ اس کام میں شاکر علی نے باتوں سے زیادہ دل چسپی لی۔ تعریف کی پیاس مجھے ان میں ذرا بھی نظر نہ آئی۔ وہ اپنی تصویر اٹھا اٹھا کے اس طرح سامنے رکھتے رہے جیسے بچے اپنے بنائے ہوئے مٹی کے کھلونے دکھاتے ہیں۔ داد دینے کا فریضہ میرے دوست نے ادا کیا۔ میں چپکا بیٹھا سر ہلاتا رہا۔ مجھے ان لوگوں پر بڑا رشک آتا ہے جو فن پارے کو دیکھتے ہی اُسے پسند یا نا پسند کر لیتے ہیں۔ میں اس معاملے میں بالکل کھس واقع ہوا ہوں۔ کوئی تصویر ہو یا نظم، ایک دم سے کبھی میری سمجھ میں نہیں آتی۔ بلکہ ہزار دفعہ دیکھنے یا پڑھنے کے بعد بھی سمجھ میں نہیں آتی۔ بس یوہنی چلتے پھرتے

یا غنودگی کے عالم میں یا صبح آنکھ کھلتے ہی ایک دن پتہ چلتا ہے کہ یہ تصویر یا نظم مجھے مل گئی۔ عارضی طور پر ہی سہی۔ رات کو مجھے بس مجھے آٹھ سال لگے۔ میلارمے کی صرف تین نظیں میری بن سکی ہیں، اور دائیری کی محض دو سطریں۔ غرض شاکر صاحب تصویریں دکھاتے رہے اور مجھے کچھ پتہ نہ چلا کہ اچھی یا بُری ہیں۔ البتہ مہاجر عورتوں کی ایک تصویر پسند آئی جو ردو داو کے انداز میں تھی۔ اس ملاقات میں مجھے بس اتنا اندازہ ہوا کہ ان کی تصویریں چاہے کیسی ہوں لیکن شاکر علی سچے آدمی ہیں اور اپنے فن کے ساتھ خلوص رکھتے ہیں۔

پھر ان سے ردوادی میں کئی دفعہ ملاقات ہوئی اور ہر مرتبہ میں نے چاہا کہ ان سے کوئی نئی بات سیکھوں۔ اسی لئے میں نے ان سے ٹیڑھے ٹیڑھے سوال پوچھے لیکن وہ ہمیشہ نہیں میں اڑا گئے۔ ان کا اصول یہ ہے اور میں بھی ان سے متفق ہوں کہ تصویریں دیکھو اور دیکھتے رہو۔ سب سمجھ میں آجائے گا۔ بہر حال میں ان سے کچھ نہ کچھ سیکھ سکا اور وہ کراچی سے لاہور چل دیئے۔ میں اپنی طرف یہ شکایت کرتا ہوں کہ شاکر صاحب کھل کے بات نہیں کرتے۔ وہ اپنی طرف ہی شکایت کرتے رہے۔

یہ شکایتیں مجھ تک بھی پہنچیں۔ میں نے ارادہ کر لیا کہ اب کے شاکر صاحب ہاتھ آئے تو میں اتنی باتیں کر دوں گا کہ انھیں بھی بولنا پڑے گا۔ چنانچہ کچھلے مہینے میں نے انھیں لاہور جا کر پکڑا کہ لائیے اپنی تصویر دکھائیے اور ان کے متعلق باتیں بھی کیجئے۔ ان کی تصویریں ڈھاکے کی نمائش میں گئی ہوئی تھیں۔ بس دو تین غیر مکمل پڑی تھیں جن پر وہ کام کر رہے تھے۔ لہذا اب وہ اپنی تصویروں کے پیچھے نہ چھپ سکے، اور انھیں کچھ نہ کچھ کہنا ہی پڑا میں نے ان کے ساتھ بڑا ظلم کیا۔ کاغذ پینسل سنبھال کے بیٹھ گیا اور ان کے فن کے بارے میں سوال کرنے لگا۔ شاکر نے ہر سوال کا نہایت معقول جواب دیا۔ مگر ایک ایسا عجیب تماشہ دکھایا کہ میں عمر بھر یاد رکھوں گا۔ پہلے تو نہایت سنبھل کے بیٹھے۔ مگر دو منٹ میں ہی انھوں نے پہلو بدلنے شروع کر دیئے اور زبان رد کھڑی گئی۔ پسینہ پوچھا، پانی پیا، آٹھ کے ٹپے، پھر بیٹھ گئے، پھر اٹھے، آخر انھوں نے صاف کہہ دیا

کہ میں اپنی تصویروں کے متعلق باتیں نہیں کر سکتا۔ مجھے جو کچھ معلوم کرنا تھا وہ تو معلوم ہی کر چکا تھا۔ ان کے کرب سے اتنی دیر تک لطف اندوز ہو لینے کے بعد آخر میں نے بھی ان کا تہکھا چھوڑ دیا۔ اور ان کی تصویریں دیکھنے لگا۔ اب شاکر صاحب کی بشارت پھر واپس آگئی اور وہ اپنے رنگوں اور لکیروں کے رموز سمجھانے لگے۔ ان کی یہ باتیں مجھے بہت پسند آتی کہ وہ فلسفہ بالکل نہیں سمجھارتے۔ ان کے لئے تو اسلوب ہی سب کچھ ہے۔ آج کل یورپ کی نقیدین فلسفہ بازی اتنی چلی ہے کہ لوگ فن پارے کو بالکل ہی بھول جاتے ہیں۔ مجھے تو اب فلسفے کے نام سے ابھائی آتی ہے اور میں اپنا ذہنی توازن ٹھیک رکھنے کے لئے ہر ہفتے ایڑا پاؤنڈ کے دو چار صفحے بڑھتا ہوں۔ شاکر علی کہتے ہیں کہ اپنی تصویروں میں مجھے تو رنگوں، لکیروں اور ان کے عمل سے مطلب ہے۔ اگر ساتھ ساتھ کوئی فلسفہ بھی نکلتا ہے تو نکلا کرے۔ وہ اپنے فن کو ذاتی زندگی اور نظریات دونوں سے الگ رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کا فن تو ضرور تجریدی ہے لیکن ان کی باتیں ذرا تجریدی نہیں ہیں۔ بلکہ بولنے میں ان کا عجربیان دیکھ کر ہی مجھے اندازہ ہوا کہ اس شخص میں سچے فن کار کی اصلیت ہے۔ درحقیقت اس مضمون سے میرا مقصد اسی ناثر کا اظہار ہے۔ مفصل طور پر تو میں ان کے بارے میں پھر لکھوں گا۔ یعنی جب ان کی بیت سی تصویریں دیکھ لوں گا۔ مگر ان کی دو چار نئی تصویریں دیکھ کر ہی میں اس درجہ متاثر ہوا ہوں کہ کچھ نہ کچھ لکھے بغیر نہیں رہ سکتا۔

میری نظریں شاکر علی کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ان کی تصویروں میں حقیقی جذبہ نظر آتا ہے۔ بظاہر تو یہ بڑی چھوٹی سی بات معلوم ہو گی لیکن ذرا پچھلے سال کے اردو ادب اور آج کل کی پاکستانی مصوری کا جائزہ لیجئے تو آپ کو پتہ چلے گا کہ یہ چیز کتنی کمی ہے۔ ہمارے شاعر ہوں یا ادیب یا مصور، جذبات کے متعلق ان کا رویہ فنی تخلیق کے لئے زیر کا حکم رکھتا ہے یا تو یہ لوگ کسی چھوٹے سے جذبے سے مغلوب ہو کر رہ جاتے ہیں اور بالکل ہاتھ پیر چھوڑ دیتے ہیں۔ یا اپنے اندر ایسے جذبات فرض کر لیتے ہیں جو دراصل ہوتے نہیں۔ یا اگر

کوئی جذبہ محسوس بھی کیا ہو تو اسے نعرہ بنا کے رکھ دیتے ہیں یا پھر اپنے جذبات کو قبول کرنے سے گھبراتے ہیں اور ڈرتے ہیں۔ آج کل کچھ مصوروں نے یہ دیکھ بھی اختیار کیا ہے کہ معمولی معمولی نعمتی کرتبوں کے ذریعے جذبات سے ڈرتے ہیں۔ انہیں اپنے اوپر غالب آنے دیتے ہیں۔ ایک طرف تو وہ ذاتی جذبات سے فوری طور پر متاثر ہو کے تصویریں بناتے۔ تصویریں مکمل ہونے کے بعد اپنی زندگی کی جھلکیاں نظر آئیں تو اور بات ہے۔ دوسری طرف وہ جذبات کا بوجھ اٹھانے سے نہیں کتراتے۔ اسی لئے ان کے ہاں ٹھوس اور بے لاگ جذبہ ملتا ہے جو تکنیک سے الگ نہیں رہنے پاتا۔ بلکہ اسی کے ذریعے وجود میں آتا ہے۔ ان کی تصویر جھوٹی ڈرامائیت سے خالی ہیں۔ شاکر علی جذبات کا بدل نہیں ڈھونڈتے۔ ان کے رنگوں اور ٹیکرڈوں کے تقابل اور توازن میں جذبات کی سچی کش مکش اور حقیقی تصادم ہوتا ہے۔ ویسے شاکر علی موضوعات کے تقابل نہیں ہیں۔ ان کے خیال میں اصل چیز تو نقش ہے اور اسے ظاہر ہونے والی کیفیت یا مزاج۔ مگر اس کے باوجود ان کی ساری تصویروں میں کائنات کے متعلق ایک خاص انداز نظر موجود ہے۔ وہ انسانی تجربے اور کائنات کو ایک کش مکش اور ایک تصادم کی شکل میں دیکھتے ہیں۔ خواہ یہ تصادم مرد اور عورت کا ہو یا قوت اور مہم کا یا سکون اور حرکت کا۔ جو دو چیزیں آپس میں ٹکراتی ہیں یا ایک دوسرے سے دست و گریباں ہوتی ہیں انہیں شاکر علی کا تخیل الگ الگ کر کے نہیں دیکھ سکتا بلکہ اپنی تصویروں میں وہ تو یہ کہتے معلوم ہوتے ہیں کہ تصادم ہی وجود ہے۔ اس کے بغیر کوئی چیز زندگی حاصل کری نہیں سکتی۔ ہر چیز اپنی متقابل چیز کے ذریعے پیدا ہوتی ہے، ان دونوں کو الگ کر دیا جائے تو دونوں کا وجود بھی ختم ہو جاتا ہے۔ پھر یہ دونوں برابر قوت کے مالک ہیں اور ان میں سے کوئی ایک دوسری کو زیر نہیں کر سکتی۔ مثلاً یہ سارا قصہ ان کی تصویر ”عورت اور بیل“ میں نظر آتا ہے۔ بظاہر تو عورت بیل پر غالب معلوم ہوتی ہے۔ لیکن اگر عورت فتح مندی کے نشے میں بیل پر غالب آنے کی خواہش سے دست بردار ہو جائے تو جلد کش مکش اور تصادم

کا رشتہ ختم ہو جائے گا اور اس کے ساتھ ہی عورت کا وجود بھی۔ یہ بات شاکر علی کی غیر مکمل اور لمبی چوڑی تصویر ”مرد اور عورت“ میں اور بھی نمایاں ہے۔ یہاں عورت مرد کے قبضے میں ہے۔ لیکن مرد کی آغوش میں وہ پہنائی نہیں کہ عورت کو اپنے اندر غرق کرے۔ چنانچہ مرد کی گرفت خود اس کے لئے ایک زنجیر بن گئی ہے۔ شاکر علی کی کائنات میں ہر چیز کسی اور چیز کی اسیر ہے، اور یہی اسیر اس کی زندگی ہے۔ شاکر علی اسی تعلق کے مصور ہیں۔ فی الحال ان کی تصویروں میں یہ تعلق پُر جلال یا پُر ہیبت اور تھوڑی سی حزنِ شکیل میں نظر آتا ہے۔ اس حقیقت کے سامنے ابھی شاکر علی کچھ بہم سے جاتے ہیں۔ لیکن انہوں نے اپنے بارے میں جھوٹ نہیں بولا۔ اپنا خون اپنی تصویروں میں رکھ دیا ہے۔ یہ جلالِ جمال میں بھی تبدیل ہو سکتا ہے۔ — فراق صاحب نے اردو شاعری کو یہی کچھ دیا ہے۔ شاکر علی ابھی کرب کی منزل سے گزر رہے ہیں۔ فراق صاحب کی سی آتشیں، ٹھنڈک ابھی انہیں حاصل نہیں ہوئی۔ لیکن ہمارے یہاں تیار لوگوں سے ذاتی جذبہ تک ادا نہیں ہوتا۔ یہی کیا کم ہے کہ شاکر علی نے ایک کائنات گیر جذبہ اور سچا جذبہ اپنی تصویروں میں دکھایا — اور اپنے رنگوں اور رنگوں میں گھلا کے دکھایا۔

اب شاکر علی کی دوسری خوبی سنئے۔ ہمارے لئے یہاں تجریدی مصوری فیشن بن چکی ہے۔ لیکن عام طور سے مصور کرتے یہ ہیں کہ فطری شکلیں کے اُسے اقلیدسی ٹکڑوں میں بانٹ لیا۔ اور کچھ ٹکڑے ادھر سے ادھر کر دیئے۔ تجریدیت ان کے لئے تجربہ نہیں بنی۔ اس کے برخلاف شاکر علی کی تصویریں ان کے تجربے سے نکلی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تصویروں کے مختلف حصے ایک دوسرے سے ٹوٹ ٹوٹ کر نہیں بھاگتے۔ رنگ چاہے ایک دوسرے کی ضد ہوں۔ لیکن اس طرح پیوست ہو جاتے ہیں کہ آپ کسی رنگ کو الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ ہمارے بعض مصور ابھی ایسے ہیں جن کی تصویریں اگر آپ ذہن میں لانا چاہیں تو رنگ کے چند دھبے یاد آتے ہیں۔ اس کے برعکس شاکر علی کی پوری تصویرِ نظر کے سامنے آتی ہے۔ پھر ان کے یہاں

نہ تو رنگ کی حیثیت آرائشی ہے نہ لکیر محض حد بندی کے استعمال ہوتی ہے۔ رنگ اور لکیریں دونوں ایک نامیاتی وحدت کی طرح نشوونما پاتے ہیں۔ وہ دیکھنے والوں کو رنگوں کے ذریعے بہلانا یا بُھانا نہیں چاہتے۔ ان کے رنگ اور ان کی لکیریں ان کے پورے نقش کی پابند رہتی ہیں۔ نمائش پسندی کا شاکر علی کے فن میں دخل نہیں۔ ایک بات میں اور کہوں گا۔ چاہے کسی کو اچھی لگے یا بری۔ شاکر علی کی تصویروں میں بداوٹ اتنی پکٹی ہے اور اوضاع میں اتنا سخت انضباط ہے کہ ہمارے کسی اور مصور کے یہاں نظر نہیں آتا۔ اصلی نقلی کا حال ہیں آکے کھلتا ہے۔ میں تو یہی دیکھ کر شاکر علی پر ایمان لایا ہوں۔

سنگ تراشی کی اوضاع تو اب بھی ان کی تصویروں میں دکھائی دیتی ہیں لیکن اب انھیں اس کا شوق اور بھی بڑھ گیا ہے۔ شاکر علی کو تمنا یہ ہے کہ کہیں دیواروں پر تصویریں بنانے کا موقع ملے۔ ان کی تازہ ترین تصویریں تو ویسے بھی لمبی چوڑی ہیں۔ یونہی تو وہ تجریدی مصور، لیکن کسی ایک اسلوب کے غلام بن کے نہیں رہ گئے۔ اب ان کی کاوش یہ ہے کہ فطری اشکال اور تجریدی اشکال کو آپس میں تحلیل کر کے ایک نیا اسلوب ایجاد کریں یعنی شاکر علی میں ابھی خود اطمینانی پیدا نہیں ہوئی۔ وہ برابر آگے بڑھنے کے لئے ہاتھ پیر مار رہے ہیں۔ آگے چل کر ان کا فن کیا رنگ اختیار کرے گا۔ یہ مستقبل ہی بتائے گا۔ فی الحال تو مجھے صرف ان کا تعارف مقصود تھا۔ ان کی تصویروں پر تفصیل کے ساتھ لکھنے کا موقع کبھی کبھی مل ہی جائے گا۔ آج تو مجھے بس اتنا کہنا تھا کہ میں لاہور میں ایک سچا فن کار دیکھ کے آیا ہوں۔

۱۹۵۴ء

(۲)

شاکر علی کا فن جس انداز سے نشوونما پا رہا ہے اسی مناسبت سے ان کے متعلق مضمون لکھنا مشکل ہوتا جا رہا ہے۔ چار سال پہلے جب میں نے ان کے متعلق مضمون لکھا تھا تو بڑی خود اطمینانی کے ساتھ کہہ دیا تھا کہ پہلے شاکر علی تصویریں بناتے تھے اب ایسی بنا رہے ہیں اور آئندہ ایسی بنائیں گے۔ یعنی اس زمانے میں شاکر علی کے فن کو بڑی آسانی سے ماضی، حال اور مستقبل میں تقسیم کیا جاسکتا تھا اور ان کی نشوونما کے خطوط متعین کئے جاسکتے تھے۔ لیکن وہ شرافت کے ساتھ ناک کی سیدھ میں چلے ہی نہیں۔ پچھلے چار سال میں برابر موضوعات بدلتے رہے۔ اسالیب اظہار بدلتے رہے۔ تصویروں کی پوری فضا بدلتے رہے۔ کبھی پرانی چیزوں کو بالکل چھوڑ دیا۔ نئی چیزیں آزمائیں۔ کبھی پھر پلٹ کر پرانی چیزوں پر پہنچ گئے۔ لیکن انھیں اس طرح ترتیب دیا کہ وہ بالکل ہی نئی چیزیں بن گئیں۔ اس حالت میں ان کے فن پر ماضی، حال اور مستقبل کی تقسیم عائد کی جائے تو مصنوعی سی بات ہوگی۔ مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاکر علی اُسی دائرے میں گول گھوم رہے ہیں۔ ان مسلسل تجربوں کے باوجود بلکہ انھیں تجربوں کے ذریعے ان کا فن برابر نشوونما پا رہا ہے۔ درخت کی طرح نامیاتی طریقے سے بڑھ رہا ہے، اپنے ماضی، حال اور مستقبل سب کو اندر سمیٹے ہوئے شاکر علی کسی عنصر کو رد کرنا جانتے ہی نہیں۔ جو چیزیں معلوم ہوتا تھا انھوں نے خارج کر دیں۔ وہ ہیئت بدل کر پھر سے آسودہ ہوئیں۔ شاکر علی نے انجذاب اور انتزاع کی ایک عجیب قوت پائی ہے۔ اگر وہ کوئی چیز چھوڑتے ہیں تو صرف ایسا انداز احساس یا جذباتی رویہ جو تکرار و تواتر کی وجہ سے مُردہ ہونے لگا ہو شاکر علی کی فنی شخصیت کا ایک بڑا کمال یہ ہے کہ یہ پُرمردگی کے عالم میں

پڑا رہنا گوارا نہیں کرتی۔ بلکہ ممانعت کے بغیر نہایت آسانی سے مرجاتی ہے اور مر کے پھر سے زندہ ہو جاتی ہے، ایک نئی قوت اور گیرائی کے ساتھ جن لوگوں نے شاکر علی کے فنی نشوونما کو نظر میں رکھا ہے وہ اس تجدید حیات کا تماشا پچھلے دس سال سے دیکھ رہے ہیں۔

اسی تجدید کی ایک مثال شاکر علی کی یہ تازہ تصویر ہے۔ "خزاں کی پٹیوں کے ساتھ اسٹل لائف" اس تصویر کے جو عناصر اور اجزاء ہیں وہ انفرادی طور سے شاکر علی کی تصویروں میں پہلے بھی نظر آئے ہیں۔ لیکن مجموعی حیثیت سے یہ تصویر ایک نیا داخلی اور فنی تجربہ ہے یہاں تک کہ سال بھر پہلے انہوں نے جو تصویر "نیلے گلخان کے ساتھ اسٹل لائف" بنائی تھی اس سے بھی الگ ہے۔

جن لوگوں نے شاکر علی کی تصویروں کو اپنی جائداد دہنی اور جذباتی عادتوں کے پیمانے سے ناپا ہے۔ انہیں شکایت ہے کہ یہ تصویریں سمجھ میں نہیں آتیں۔ جن لوگوں کو فیشن کے مطابق تجریدی مصوری پسند آتی ہے۔ ان کا بھی یہی خیال ہے کہ یہ محض عقلی اور ذہنی کاوش کا نتیجہ ہیں۔ لیکن دراصل یہ تصویریں جو تجریدی کہلاتی ہیں اگر سچی تصویریں ہوں تو فن کار کے ذاتی اور جذباتی تجربے سے پیدا ہوتی ہیں۔ چنانچہ اس تصویر کی شکلیں محض تجریدی یا اقلیدسی نقش نہیں۔ بلکہ ٹھوس چیزوں کو براہ راست پیش کرتی ہیں یا ان کی طر اشارہ کرتی ہیں۔ یہ چیزیں مثلاً برتن کے گالے تیلیاں۔ خزاں کے پتے پر اہا شہر کی فضا اور وہاں کا دریا یہ سب چیزیں وہ ہیں جن سے فن کار کی یادیں وابستہ ہیں، اور یہی ذاتی جذبہ پس پردہ ان سب عناصر کو انضباط دے کر ایک منفرد اور مکمل فن پارے کی صورت میں ہمارے سامنے لاتا ہے۔ یہ عناصر شاکر علی کی تصویروں میں اتنی دفعہ آئے ہیں کہ ان کی حیثیت ذاتی استعاروں یا علامتوں کی ہو گئی ہے۔ بذاتِ خود یہ بات ایسی زبردست اہمیت نہیں رکھتی کہ مصور جن چیزوں کا عکس پیش کر رہا ہے۔ وہ فن کار کی ذاتی یادوں

سے نکلی ہیں یا کہیں اور سے آئی ہیں۔ میرا مطلب صرف یہ ہے کہ اگر آپ چاہیں تو شاکر علی کے فن کو "تجربیدی" کہئے لیکن اس تجرید کو جذبات سے عاری نہ سمجھئے۔

تجربیدیت کے بعد دوسری چیز جو بعض ناظرین کو خشک اور سیرنگ معلوم ہوگی وہ تصویر کا موضوع ہے۔ یعنی اسٹل لائف ہمارے یہاں لوگ عموماً تصویروں میں انسان اور انسانی زندگی کی عکاسی دیکھنا چاہتے ہیں۔ بلکہ ہمارے یہاں ایک طبقہ ایسا بھی ہے جس کے ذہن میں مصوری کا تصور یہ ہے کہ اچھی تصویر وہ ہے جس میں ایک عورت کو گھڑے میں پانی بھرتے ہوئے دکھایا جائے۔ اس موضوع کی دل کشی سے انکار نہیں مگر ایک تصویر ایسی بھی ہوتی ہے جس میں عورت اور پانی دونوں گھڑے میں سما جائیں۔ سچی اسٹل لائف یہ ہوتی ہے جس میں فن کار کا ذاتی جذبہ اتنی شدت اختیار کرے اور اتنا پھیلے کہ خارجی اشیاں حلول کر جائے اور دوسری طرف خارجی اشیاں فن کار کے احساس پر اس طرح حاوی ہوں کہ ذاتی اور شخصی جذبہ کی تنگ انفرادیت زائل ہو جائے یا یوں کہنے کو ظاہر و باطن کا فرق مٹ جائے۔ اسی لئے اسٹل لائف مصور کے لئے ایک امتحان اور آزمائش ہے۔

اسٹل لائف شاکر علی کا پسندیدہ موضوع ہے۔ وہ گھوم پھر کر ہمیشہ ایسی داپس آتے ہیں ان کا خیال ہے کہ اسٹل لائف حالانکہ کسی خاص کیفیت کا اظہار کرتی ہے۔ لیکن اس میں گہرائی اتنی ہے کہ اس کے ذریعے سب کچھ کہا جاسکتا ہے اور بیک وقت بہت کچھ کہا جاسکتا ہے جو شاید کسی اور موضوع کے ماتحت ناممکن ہو۔ اس بیان پر غور کرتے ہوئے آپ یہ بات نہ بھولئے کہ اسٹل لائف جو کچھ کہتی ہے صرف لکیروں اور رنگوں کے ذریعے کہتی ہے۔ یہاں انسانی چہرے یا جسم کا جادو نہیں ہوتا جو سر پہ چڑھا چلا آتا ہے۔

شاکر علی کی اس تصویر میں تضاد کے جو پہلو ہیں ان میں سے ایک تو پہلی ہی نظر میں نمایاں ہو جاتا ہے۔ تصویر دو حصوں میں بٹی ہوئی ہے۔ یہ حصے دوا لگ الگ خانے تو ہیں، بلکہ بتدریج ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ پھر بھی دو حصے ہیں۔ ایک حصے میں

چیزوں کی شکلیں واضح ہیں۔ اور دوسرے حصے میں نسبتاً اشارے کا انداز ہے اور ساتھ ہی درجنوں حصوں کے اسالیب کا پرتو ایک دوسرے پر پڑتا ہے۔ ان دو اسالیب کا تعلق اشیاء کی ماہیت کے دو پہلوؤں سے ہے۔ فن کار نے چیزوں کو دو طرح دیکھا ہے اور یہ دو انداز نظر دو اسالیب کے ذریعے منعکس ہوئے ہیں۔ ایک طرف تو ہر چیز اپنی جگہ ایک علوہ محسوس اور مستقل وجود، ایک اختصاص و امتیاز اور انفرادیت رکھتی ہے۔ شاکر علی چیزوں کو محسوس شخصیت بخشنے کا ایسا ملکہ رکھتے ہیں کہ یہ بے جان چیزیں تصویر سے نکل کر کھٹ سے دیکھنے والے کے ماتھے پر لگتی ہیں۔ دوسری طرف ہر چیز سیال بھی ہے اور بہ بہ کہ دوسری چیزوں میں جذب ہو جاتی ہے اور ساری چیزیں آپس میں اس طرح حل ہو جاتی ہیں کہ تصویر چیزوں کا مجموعہ نہیں رہتی، ایک نئی وحدت بن جاتی ہے۔ یعنی شاکر علی کے یہاں چیزوں کا مستقل وجود بھی ہے اور ان کے باہمی رشتے کا احساس بھی۔ ان باہمی رشتوں سے جو وحدت پیدا ہوتی ہے دراصل تصویر وہی ہے۔

جب شاکر علی چیزوں میں ارتکاز پیدا کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ساری کائنات سمٹ کر ایک گل دان یا ایک پتے میں آگئی ہے۔ لیکن اس ارتکاز کے تجربے سے گزرنے کے بعد ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ چیزوں کے چاروں طرف ہوا بھی گردش میں ہے۔ ان کے قریب دوسری چیزیں بھی ہیں، اور ان سب چیزوں کو گھیرے ہوئے ایک مریٰ فضا بھی لہورے لے رہی ہے۔ ان ہی ایک دفد سکڑنے کے بعد پھیلنے لگتا ہے، اور پھیلتا چلا جاتا ہے۔ سکڑنے اور پھیلنے، ارتکاز اور توسیع کا یہ دو گونہ عمل بے جان چیزوں میں حرکت کی لہر دوڑا دیتا ہے، اور ان میں زندگی اور فاعلیت آجاتی ہے۔ چیزوں کا ظاہر پُر سکون رہتا ہے، لیکن باطن متلاطم بن جاتا ہے۔ اس طرح شاکر علی حرکت اور سکون کو ایک واحد عمل کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں۔

یہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ شاکر علی کا مونسوع چیزوں کی تنہائی نہیں بلکہ چیزوں کے باہمی رشتوں سے پیدا ہونے والی وحدت ہے۔ ساتھ ہی شاکر علی کے یہاں ایک اشارہ یہ بھی ہوتا ہے کہ ان چیزوں اور باہمی رشتوں کا سلسلہ لامتناہی ہے۔ مثلاً اس تصویر میں مرکز نگاہ تو گل دان ہے۔ لیکن یہ گل دان نئے علاقے پیدا کرنے لگتا ہے اور ایک وسیع تر وحدت کا حصہ بن جاتا ہے۔ چنانچہ ایک طرف تو یہ تصویر ایک مکانی کیفیت کا اظہار کرتی ہے اور دوسری طرف بعد زمانی بھی رکھتی ہے۔ چونکہ تصویر خارجی اعتبار سے جامد چیز ہوتی ہے۔ اس لئے لازمی ہے کہ تصویر ان باہمی رشتوں کا ایک خاص لمحہ پیش کرے اور اس ایک لمحے میں پورے عمل کی معنویت سما جائے۔ لیکن اندرونی اعتبار سے یہ تصویر مکان میں پھیلا ہوا ہے اور زمان میں بھی۔ یہاں مکان و زمان دونوں حرکت میں ہیں۔ یہ معنویت پیدا کرنے کے لئے شاکر علی نے طریقہ اختیار کیا ہے کہ دو چار چیزوں کو تو ضرور ایک واضح اور متعین شکل دی ہے لیکن بعض دوسری چیزوں کا صرف ایک ٹکڑا پیش کر کے یہ اشارہ کیا ہے کہ چیزوں کا تنوع اور ان کے باہمی رشتے رُک رُک کر بڑھتے چلے جائیں گے۔ چنانچہ رشتوں کا پھیلاؤ پوری کائنات سے منطبق ہو جاتا ہے۔ اس طرح شاکر علی نے اختصاص کے اندر سے اور اختصاص کے ذریعے عمومیت پیدا کی ہے اور انفرادی اشیاء کا رشتہ کائنات سے جوڑا ہے۔ ضمناً یہ بھی عرض کر دوں کہ بن چیزوں کو متعین شکل دینے کے بجائے صرف اشارتاً پیش کیا گیا ہے وہ بھی ایک ٹھوس اور مستقل وجود حاصل کر لیتی ہیں۔ یہاں تاک کہ خلا کو بھی شاکر علی ایک مرنی اور ٹھوس چیز بنا دیتے ہیں۔ مثلاً تصویر میں دائیں جانب نچلا حصہ دیکھیے۔ یہ سطح کاری کا فیضان ہے نہ کھلی اسٹل لائف میں تو شاکر علی نے غطوں کے آہنگ پر پورا زور صرف کیا تھا۔ اس تصویر میں سطح کاری پر توجہ زیادہ ہے اور سطح کو گویائی بخشنے کی کوشش ہوئی ہے۔

مگر غلط بھی خاموش نہیں ہیں۔ آپ دیکھیں گے کہ لکیریں ایک دوسرے کے

متوازی بھی چلتی ہیں۔ اور ایک دوسرے سے انحراف بھی کرتی ہیں۔ موضوع تو اپنی جگہ سیدھا سادہ ہے۔ لیکن خطوط کی یہ دورنگی حرکت اس سادگی میں پیچیدگی پیدا کرتی ہے۔ تصویر کا تنوع بھی بڑی حد تک لکیروں کے اس عمل کا مرہونِ منت ہے۔ اس عمل کا دورا دُغ یہ ہے کہ تنوع وحدت کو ختم نہیں کرتا بلکہ خطوط کی یہ رفاقت اور مخالفت پورے نقش کو اور زیادہ منفسط بناتی ہے۔ تصویر کا پورا آہنگ ہی لکیروں کی اس جدیت کے ذریعے وجود میں آتا ہے۔

غرض ان مختلف ذرائع سے شاکر علی نے محض ایک اسٹل لائف نہیں بنائی ایک کائناتِ تعمیر کی ہے جو مخالف قوتوں کے ایک جان ہونے کی تشکیل پاتی ہے اور یہیں سے زندگی حاصل کرتی رہتی ہے۔ چار سال پہلے شاکر علی جو تصویریں بنا رہے تھے۔ ان میں کائنات تو یہی تھی۔ مگر مخالف اور متضاد قوتوں کے ٹکراؤ کا احساس بہت شدید ہو گیا تھا۔ اس کے بعد ایک دور آیا جب میں تصادم میں سکون اور عافیت کا پہلو زیادہ نمایاں ہوا۔ مگر اس نئی تصویر میں شاکر علی نے کش مکش اور سکون کے درمیان ایک اور بھی گہرا توازن پیدا کر کے دکھایا ہے جس سے ان کے فن میں ایک نئی ننگی آگئی ہے۔

میں نہیں کہہ سکتا یہ نیا انداز مستقل ثابت ہو گا یا نہیں۔ کیونکہ شاکر علی کا فن ہر وقت بدلنے کے لئے بے چین رہتا ہے۔ بہر حال میرے لئے تو اتنا کافی ہے کہ پاکستان میں ایک فن کار ایسا بھی موجود ہے جو محض تصویر نہیں بناتا بلکہ ایک کائناتِ گیر خواب دیکھتا ہے۔ اور جس کی فنی شخصیت نامیاتی انداز سے نشوونما پاتے رہنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

اسی لئے شاکر علی کا اسٹوڈیو میرے لئے تو ایک مقدس مقام بن گیا ہے۔

رُوداؤ

جو لوگ ہمیں پسند آتے ہیں اُن کی خوریاں تو آسانی سے بیان ہو جاتی ہیں بعض دفعہ عشق کا نام بھی لبِ لعل و خط رنگاری ہوتا ہے۔ لیکن ایک محبت ایسی بھی ہے جس کے بارے میں آدمی بس اتنا ہی کہہ سکتا ہے۔ خود بخود دل میں ہے۔ اک شخص سمایا جاتا ہے بلکہ اگر زیادہ کاوش میں پڑے تو یہ بھی کہہ دیتا ہے۔

سودا جو ترا حال ہے ایسا تو نہیں وہ

یہ تو دنیا بھر کے شاعر بتاتے ہیں کہ ہمیں اپنے محبوب سے کتنی محبت ہے مگر محبوب کیا ہے، اس کا حال دس پانچ شاعروں نے سنایا ہے۔ زیادہ تر لوگ تو 'درگفتنِ نخی آید' کہہ کے آگے بڑھ گئے ہیں۔ کیونکہ محبوب کو دیکھنے کے لئے آدمی کو نشوونما پا کر خود اپنی نظر کی بلندی تک پہنچنا پڑتا ہے۔ محبوب کو پانے سے پہلے اپنے آپ کو دھونڈنا پڑتا ہے اس کے لئے ایک عمر چاہئے۔ رُوداؤ کے ساتھ میرا معاملہ کچھ ایسا ہی ہے۔ مختلف مصوروں سے مجھے مختلف قسم کا لگاؤ رہا ہے۔ کہیں موضوع نے گردیدہ کیا ہے۔ کہیں ہیئت نے، اور کہیں زمانے کے فلیشن نے۔ غالب کا شعر ہے اس لئے اچھا ہے۔ والے اصول کو بھی میں نے کبھی حقیر نہیں سمجھا۔ لیکن رُوداؤ میرے لئے ایک واردات ہے، ایک حادثہ ہے۔ جس کا پتہ ہمیشہ بعد میں چلتا ہے اور جس کا مطلب بعض اوقات سمجھ میں نہیں آتا۔ یہ بتانا تو مشکل کام ہے کہ آدمی کے کون سے تجربے نے کون سے تجربے کو متور کیا اور کن تجربات کو ممکن بنایا۔ مگر آسانی کی خاطر میں کہا کرتا ہوں

کہ میں ادب کے ذریعے مصوری تک پہنچا۔ لیکن روداؤ کے سلسلہ میں میرا تجربہ بالکل الٹا ہے۔ اس نے میرے بعض ادبی تجربات کی راہیں کھولیں۔ اگر میں اس کی تصویروں سے واقف نہ ہوتا تو ریس بو کی شاعری میرے لئے وہ چیز نہ بنتی جو آج ہے۔ شعرو شاعری تو الگ رہی۔ میں نے زندہ رہنے کے لئے نہ جانے روداؤ سے کتنی تقویت حاصل کی ہے۔ ایسے آدمی کے متعلق علمی مضمون لکھنے سے بات نہیں بنتی۔ کسی اور قسم کا مضمون لکھنے کی ابھی مجھ میں صلاحیت پیدا نہیں ہوئی۔ پھر دوسرا سوال میرے دل میں یہ آیا ہے کہ روداؤ پر مضمون لکھنے کا مجھے حق بھی پہنچتا ہے یا نہیں۔ آج کل اس کی اہمیت تسلیم کر لی گئی ہے۔ بیسیویں صدی کے سب سے بڑے مصوروں میں اس کا شمار ہونے لگا ہے لیکن اس کے مداح اس کی نظر سے ڈرتے ہیں۔ اس کی تصویروں پر ریشمی غلات ڈال رہے ہیں۔ کوئی کہتا ہے، 'روداؤ بڑا عظیم مصور ہے کیونکہ وہ طنز سے آگے نکل گیا ہے۔ اور المیہ تک جا پہنچا۔ بجا ہے، لیکن روداؤ کے طنز کو خارج کر دیجئے تو المیہ کہہ چلا جاتا ہے، 'ہیجان اللہ' روداؤ نے کیا روحانی ترقی کی ہے۔ مکمل عیسوی سکون حاصل کر لیا۔ مگر روداؤ کے یہاں سکون ہیجان سے الگ کب ہے اور اس ہیجان کے بغیر سکون کے معنی کیا رہیں گے۔ اس کے بغیر المیہ کیسے پیدا ہو گا۔ خود روداؤ نے اپنی ایک تصویر کے نیچے اپنا ہی ایک مصرع لکھا ہے۔

ڈوبتے ہوئے آدمی نے کہا "کل کا دن حسین ہو گا۔"

یہ سکون ڈوبتے ہوئے آدمی کا سکون ہے۔ جسے حاصل کرنے کے لئے ڈوبنا شرط ہے لیکن روداؤ کے تازہ ترین مداح ہمیں باور کرانا چاہتے ہیں کہ ڈوبنا کچھ نہیں، جو کچھ ہے سکون ہے۔ ادھر سے یہ مداح عیسائیت کے مفتر اور مبلغ بھی ہیں۔ یہ لوگ ریس بو کے ساتھ بھی یہی سلوک کر رہے ہیں اور خود حضرت عیسیٰ کے ساتھ بھی۔ اکیس حضرت عیسیٰ کی محبت یاد ہے، ان کا عفو و ترحم یاد ہے۔ مگر عیسیٰ کے درد کر کے ڈر لگتا ہے۔

عیسیٰ کے غیظ و غضب سے گھبراہٹ ہوتی ہے۔ اُنھیں وہ مسیح تو یاد ہے، جس نے گنہگاروں کو بخش دیا تھا۔ لیکن وہ مسیح یاد نہیں رہا جس نے کہا تھا کہ دنیا میں امن لے کر نہیں آیا۔ میری وجہ سے بیٹا باپ سے الگ ہو جائے گا۔ اور بیٹی ماں سے، بس نے تاجروں کو مسجد سے نکال دیا تھا۔ جس نے رومی گورنر کو صداقت کا مطلب بتانے سے انکار کر دیا تھا۔ یہ عیسائی عیسیٰ کی صلیب آسمانی نور کے پیچھے چھپانا چاہتے ہیں۔ کیونکہ آج کل یہ صلیب زرپرستی جنگ اور اٹم بم کی ہے۔ بیسیویں صدی کے ٹامس اکوئیناس یعنی مارتی تاں اس صلیب کو نہیں پہچانتے۔ کیونکہ اسے پہچان لینے کے بعد فلسفیانہ سکون برقرار نہیں رہتا، لیکن روادِ اپنی تصویروں کے ذریعے، اپنے الفاظ کے ذریعے بار بار یہی کہتا ہے کہ مسیح کو دنیا میں روز سولی پر چڑھایا جاتا ہے۔ مسیح کی روزِ تضحیک کی جاتی ہے، میں اس پیغام کو روادِ کی عظمت سے الگ نہیں کر سکتا۔ اس پیغمبری سے روادِ کی فن کاری پیدا ہوتی ہے۔ روادِ کی سیدھی سادی لائینیں اس سیدھے سادے پیغام کی مجسم شکل ہیں۔ روادِ کہتا ہے کہ میں اس زمانہ کا آدمی نہیں۔ میری روح توازنِ متوسط کی ہے۔ اور ازنِ متوسط وہ زمانہ ہے کہ جب فن اور اخلاقیات الگ الگ چیزیں نہیں تھیں۔ فن اخلاقیات کی اہمیت پر فخر کرتا تھا، اور اخلاقیات فن کو ایک آسمانی قوت سمجھتی تھی، لیکن اسپینڈر صاحبان کہتے ہیں کہ یہ اقدار ازکار رفتہ ہیں، اور صنعتی دور کی تہذیب میں کام نہیں دے سکتیں۔ آسمانی سکون کی ضرورت البتہ پڑتی ہے۔ لیکن روادِ سے میں نے سب سے بڑی بات یہ سیکھی ہے کہ آسمانی سکون انسانی ہیجان سے ہی بنتا ہے۔ روادِ کے مداح اس کے سکون پر جتنا زور دے رہے ہیں اس کا ہیجان میرے لئے انتہائی گراں قدر بنتا جا رہا ہے، لیکن اس کی تعریف کرنے کا مجھے حق بھی پہنچتا ہے یا نہیں۔ یہ شک میرے دل میں اس لئے پیدا ہوا کہ میں نے ظلم بے انصافی اریا کاری سے اتنی شدید نفرت نہیں کی جتنی روادِ نے کی ہے۔ میں نے روادِ کے ہیجان کا ایسا تجربہ حاصل نہیں کیا کہ اُسے جاننے کا دعویٰ کر سکوں۔ روادِ کے سکون کی میں داد تو دے سکتا ہوں۔

مگر اس کے درد کی تاب نہیں لاسکا۔ اس لئے رِوداؤ کے متعلق لکھتے ہوئے میں بس مضمون نویسی ہی کر سکوں گا۔ اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ رِوداؤ کی پیغمبری کا ذکر جس طرح میں نے کیا ہے اسے کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے میں اس کی تصویر کو مفلٹ بکھتا ہوں، اور انھیں دیکھنے کے بجائے پڑھتا ہوں۔ لیکن میں نے جان بوجھ کر اس کی ادبیت کو ابھارا ہے۔ کیونکہ رِوداؤ خود بھی جان بوجھ کر اپنی ادبیت پر زور دیتا ہے۔ (MISERERE) سلسلے کی تصویروں کے لئے عبارتیں اس نے خود لکھی ہیں۔ رِوداؤ بیسویں صدی کا سب سے دیرمستور ہے۔ وہ کسی نظریے، کسی فارمولے کا قیدی نہیں بنا۔ مگر ساتھ ہی کسی اسلوب سے ڈرا بھی نہیں۔ انیسویں صدی کی شریفیانہ مصوری موضوع پر بہت زور دیتی تھی، لوگ تصویر میں کہانی کا عنصر چاہتے تھے۔ ۱۹۰۳ء میں رِوداؤ نے بیانیہ مصوری کے خلاف بغاوت کی۔ اور تصویر کو قائم بالذات بنا دیا۔ اس معاملے میں وہ سینر، پچاسوا اور مائیس کا ساتھ دے رہا تھا اور تصویر کو ادب کے آراوی دلارہا تھا۔ لیکن اس نے یہ پابندی بھی گوارا نہیں کی۔ اور بغاوت کے خلاف بھی بغاوت کر ڈالی۔ یعنی داستان گوئی کو نہ سہی موضوع کو پھر تصویر کے لئے اہم بنا دیا۔ یوں تو اس کی تصویریں مستقل وجود رکھتی ہیں، جس کا انحصار کسی خارجی عنصر پر نہیں ہوتا۔ اس کے یہاں فن اپنی خالص شکل میں نظر آتا ہے، اور وہ ہر بات اپنی تصویر کے ذریعے کہتا ہے۔ لیکن وہ ادبی معنویت سے ڈرتا بھی نہیں۔ اس کی تصویریں موضوع اور ادب کو اپنے اندر اسی طرح جذب کر لیتی ہیں کہ خارج اور باطن، بیرونی اور اندرونی کا فرق مٹ جاتا ہے۔ اس نے خود کہا ہے کہ تصویر ایک فوارہ ہے جو جانتی ہوئی روح کے اندر سے بھوٹتا ہے۔ یعنی اس کی تصویروں میں موضوع خیال، جذبات اسلوب اظہار، یہ سب چیزیں ایک دوسرے سے الگ الگ نہیں رہ سکتیں۔ بلکہ سب عناصر اسی فوارہ میں گھل مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ رِوداؤ نے ایک طرف تو اپنے فن میں کئی قسم کی آلائش نہیں آنے دی، اور دوسری طرف موضوع اور خیال کو ادبیت دے کر اپنے فن کو ایک نئی دست بخشی یہ جرات اس زمانہ میں رِوداؤ کے سوا اور کوئی نہیں

نہیں کر سکا۔ شاید پکاسو بھی نہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کا اندازِ نظر شروع سے مذہبی تھا۔ اور وہ مذہبی فن کو از سر نو زندہ کرنا چاہتا تھا۔ چنانچہ جس انداز میں مصوٰر عکاسی کے اصول کو چھوڑ رہے تھے۔ اس نے یہ اصول دوبارہ قبول کیا۔ اس سے روواؤ نے کام کیا لیا ہے۔ یہ ہم آگے چل کر دیکھیں گے۔ روح تو خیر روح بٹھری۔ روواؤ کا اسلوب اور اس کی تفصیلات تک اُس کے مذہب اور اس کے اخلاقی نظام سے نکلی ہیں۔ پہلی ہی نظریں جو چیز ہیں کھائی دیتی ہے، وہ یہ کہ اُس کی تصویروں میں ایک اپنچ جگہ بھی ایسی نہیں ہوتی جسے خالی کہہ سکیں۔ خصوصاً مسخرے والی تصویروں میں پکاسو اپنے مسخروں کے گرد بہت سی جگہ خالی چھوڑتا ہے۔ روواؤ کے مسخرے پوری تصویر کو بھر دیتے ہیں۔ پکاسو کی کائنات بیسویں صدی کی کائنات ہے۔ پکاسو کا انسان نہیں جانتا کہ کائنات میں میرا مقام کیا ہے۔ اس کا مقابلہ ایک خلاء ہے۔ جو اس کی امید، اس کی مایوسی، اس کے شک اور اس کے استفسار نے پیدا کی ہے۔ روواؤ کی کائنات ازمنہ متوسط کی کائنات ہے، اس میں خلا کا وجود نہیں، اس کا ذرا سا کونا بھی اخلاقی اور روحانی معنویت سے خالی نہیں۔ اس میں ہر جگہ یا تو خدا موجود ہے یا انسان بلکہ اور انسان اس کائنات پر چھائے ہوئے ہیں۔ روواؤ کی دنیا میں ایہام کی کوئی جگہ نہیں۔ یہاں وجود ہی وجود ہے۔ عدم سرے سے غائب ہے۔ اس کی کائنات کے ذرہ ذرہ میں انسان کا درد سما گیا ہے اور انسانی کرب نے خلا کو نیست و نابود کر دیا ہے۔ انسان اگر کسی کے مقابلے میں کھڑا ہوتا ہے تو خدا کے سامنے یا اپنے سامنے۔ یہ کائنات گونگی نہیں ہے۔ بلکہ صورِ محشر کی آواز میں بولتی ہے۔ یہاں انسان کبھی تنہا نہیں ہوتا۔ خدا کی رحمت یا اپنے کرب سے کبھی آزاد نہیں ہوتا۔ روواؤ نے بعض اوقات چاہے انسان کو جہنم کے شعلوں میں جا ڈالا ہو۔ مگر اس نے انسان کی تنہائی ختم کر دی ہے۔ انسانی زندگی کے ایک ایک لمحہ کو بامعنی بنا دیتا ہے۔ انسان اور زمان و مکان کا یہ تصور بیسویں صدی کے کسی اور مصوٰر میں نہیں ملتا۔ اس اعتبار سے صنعتی تہذیب کی جیسی لہنی روواؤ نے کی ہے ویسی اور کوئی مصوٰر نہیں کر سکا۔

اس کی تصویروں کا واضح اور موٹا حاشیہ بھی تصویروں کا جزو لاینفک ہوتا ہے۔ مجھے تو اور کوئی مصوّر یاد نہیں آتا جس نے حاشیہ کو اتنی گویائی عطا کر دی ہو۔ رِوداؤ انسانی کائنات کی پہنائی پر اتنا زور نہیں دیتا جتنا اس کی گہرائی پر۔ اس کے یہاں تجربہ کا ہر لمحہ پوری کائنات کو اپنے اندر سمیٹ لیتا ہے۔ چنانچہ تصویر کا حاشیہ پہلے تو یہ فضا پیدا کرنے میں مدد دیتا ہے۔ ہماری نظر کو یہ حاشیہ بھٹکنے نہیں دیتا۔ بلکہ اُسے محصور کو بار بار تصور کے اندر کی طرف لے جاتا ہے۔ شروع میں تو ہمیں اس رکاوٹ کی وجہ سے گھٹن محسوس ہوتی ہے۔ لیکن جب ہم تصویر میں ڈوبنے لگتے ہیں تو معنی کی دنیا وسیع ہوتی چلی جاتی ہے۔ محدود اور لامحدود کا یہ امتزاج اس حاشیہ کی بدولت پیدا ہوتا ہے۔ یہ حاشیہ دراصل اخلاق اور روحانی علاقوں سے تیار ہوتا ہے۔ رِوداؤ کی کائنات محض ایک بے معنی پھیلاؤ نہیں بلکہ ایک اخلاقی نظام ہے۔ جہاں ہر چیز ایک اخلاقی وجود رکھتی ہے اخلاقی اقدار کے ذریعہ وجود میں آتی ہے۔

(میں نے صرف اخلاقی اس وجہ سے کہا کہ رِوداؤ کے یہاں اخلاقیات مابعد الطبیعیات اور روحانیات الگ الگ چیزیں نہیں ہیں) رِوداؤ انسان کو اس اخلاقی نظام کے اندر دیکھتا ہے۔ اس کے لئے انسان اس لئے انسان ہے کہ وہ اس اخلاقی نظام کا حصہ ہے۔ اس کے لئے انسان کی تعریف یہی ہے کہ انسان ایک اخلاقی اور روحانی وجود ہے۔ نقاد کہتے ہیں کہ رِوداؤ صرف طنز نہیں کرتا بلکہ اپنے کرداروں کا المیہ دکھاتا ہے، یہ اسی لئے کہ جن لوگوں نے اپنے آپ کو مسخ کر لیا ہے وہ بھی انسانی وجود رکھتے ہیں اور کائنات کے اخلاقی نظام سے باہر نہیں ہیں، یہ نظام ایسے لوگوں کو بھی ایسی معنویت بخش دیتا ہے جس کے وہ اہل نہیں معلوم ہوتے یہی ان لوگوں کا المیہ ہے اور شاید اس اخلاقی نظام کا بھی جسے یہ لوگ آزاد نہیں ہو سکتے۔ رِوداؤ کا حاشیہ انسان کی اسی مجبوری اور اسی اختیار کی ترجمانی کرتا ہے۔ رِوداؤ کے کرداروں کے لئے کبھی تو یہ حاشیہ ایک شکنجہ بن جاتا ہے۔ اور کبھی ماں کی گود۔

چاہے انھیں پیس ڈالے مگر انھیں معنویت دے کر رکھ بن جلنے سے بچا لیتا ہے۔ روڈ واؤ کے حاشے کا پیغام یہ ہے کہ انسانی کائنات کی واضح اور ٹھوس حدیں موجود ہیں، ان ہی کی بدولت انسانی زندگی ایک شکل اختیار کرتی ہے اور ان ہی حدود کو قبول کرنے سے آدمی لامحدود بن سکتا ہے۔ روڈ واؤ نے اپنا ایک امتیازی اسلوب تیار کیا ہے، وہ لکیریں تو کم سے کم استعمال کرتا ہے لیکن یہ ہوتی ہیں اتنی موٹی اور گہری کہ یوں لگتا ہے جیسے شکلیں ابھر کر تصویر سے باہر نکلی چلی آرہی ہیں۔ اس چیز کو شدت احساس اور شدت اظہار کا نام دیا گیا ہے۔ مگر میں سمجھتا ہوں کہ یہ ازمۂ متوسط کی دینیات ہے۔ آدمی کو ٹھوس اور باطنی وجود اخلاقیات سے حاصل ہوتا ہے، اور اخلاقیات کے بغیر اس کے خدو خال دھندلے لگتے ہیں۔ روڈ واؤ کی تصویروں میں یہ دینیات ہی ہیئت کا تعین کرتی ہے اس لئے انسان بہت ہی ٹھوس چیز ہے۔ کیونکہ وہ ہر قسم کے انسان میں بہت ہی ٹھوس معنویت دیکھتا ہے۔ اس لئے یہاں انسان دھواں بن کر نہیں اُڑنے پاتا۔ یہ موٹی لکیریں انسان کو اخلاقی معنویت کے دائرے سے باہر نکلنے ہی نہیں دیتیں۔ یہ معنویت انسان کے لئے ایک قید خانہ بھی ہے، اور وہ سانچہ بھی جس میں اس کی ہستی ڈھلتی ہے۔ روڈ واؤ اس سانچہ پر اتنا زور اس لئے صرف کرتا ہے کہ ہم اس سے آنکھ پکاکے نہ بھاگ سکیں اس لئے یہ شکلیں اپنے چوکھٹے سے نکل نکل کر ہماری طرف پسکتی ہیں۔ ہماری اخلاقی بے حسّی اور بے اعتنائی پر شب خون مارتی ہیں۔ روڈ واؤ کی یہ موٹی موٹی لکیریں خود ہماری روح کو اپنے شکنجہ میں کس لیتی ہیں۔ مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ روڈ واؤ نے اپنی تصویروں کو محکمۂ احتساب بنا کر رکھ دیا ہے۔ کسی چیز کی اخلاقی تعریف پیش کرنے کے یہ معنی نہیں کہ ہم نے اس کے لئے ایک سزا تجویز کر دی، اور ہمارے اندر محبت یا ہمدردی بالکل ختم ہو گئی۔ یہ ازمۂ متوسط کے ذہن کا ایک کرشمہ ہے کہ وہ انسانوں کے افعال کی اخلاقی حیثیت متعین کرنے کے ساتھ ساتھ انسانوں سے محبت بھی برقرار رکھ سکتا ہے۔ ڈائٹ نے پاؤلو اور فرانچیکا کو ان کے گناہ کے سبب جہنم میں جگہ دی ہے۔ لیکن ان کے انجام پر اس کا دل خون کے آنسو رو رہا ہے۔ یہ عیسوی انکسار ہے۔ جو روڈ واؤ میں بھی موجود

ہے۔ وہ اپنی سوئی سوئی لکیروں سے گناہ کا نام تو ضرور لکھ دیتا ہے۔ لیکن اس کی ہستی کے المیہ پہلو کو بھی نظر انداز نہیں کرتا۔ حساب کوڑی کوڑی کا، اور بخشش لاکھوں کی، رواداد کی پیغمبری نے اس کی انسانی محبت کو ختم نہیں کیا بلکہ اس میں ایک نئی آویزش اور ایک نیا سکون پیدا کر دیا ہے۔ جو روحانی انداز کی انسانی دوستی سے بالکل الگ چیز ہے۔ رواداد کی محبت اپنے اندر ایک ڈرامائی کش مکش اور ہيجان رکھتی ہے اس کی نفرتوں کے بغیر اس محبت میں وہ ٹھنڈک نہیں آ سکتی تھی جو دھڑکتے ہوئے شعلوں کو ایک دم سے گلزار بنا دیتی ہے۔

رواداد کی تصویروں کی ایک اور امتیازی خصوصیت وہ ٹکنیک ہے جو اس نے ازمینہ متوسط کی رنگین شیشوں سے بنی ہوئی کھڑکیوں سے حاصل کی ہے۔ یعنی اکثر اس کی شکلیں ٹکڑوں میں منقسم ہوتی ہیں اور ایسی لگتی ہیں جیسے ٹکڑے جوڑ جوڑ کے بنائی گئی ہوں۔ یہ صرف نقالی نہیں۔ رواداد نے اس انداز میں مطالب کی ایک دنیا بھری ہے۔ رواداد کی ہر بات میں ایک جدلیاتی تضاد چھپا ہوتا ہے۔ چنانچہ یہاں معنی تو یہ نکلتے ہیں کہ انسان چند ٹکڑوں کا مجموعہ ہے۔ ایک کٹھ پتلی ہے۔ جسے چند قوتیں حرکت میں لاتی ہیں۔ لیکن یہی جبر اختیار بھی بن سکتا ہے۔ بشرطیکہ انسان اخلاقی اور روحانی نظام کو قبول کرے۔ لہذا دوسرے معنی یہ ہوئے۔ کہ ٹکڑے ٹکڑے ہو کر بھی انسان کی ہستی ایک وحدت ہی رہتی ہے۔ جسے کسی قسم کا تجزیہ بھی برباد نہیں کر سکتا۔ اس ٹکنیک کے ذریعے رواداد نے انسان کے انتشار اور اس کی وحدت کو ایک جان کر دیا ہے اور انسانی ہستی کے درخ ایک ساتھ دکھا دیے ہیں۔ خصوصاً وہ حضرت عیسیٰؑ یا کسی ولی کی تصویر اس انداز میں بناتا ہے تو وہ اپنی تصویر میں انسانیت کے سارے دکھ درد اور انسانی حوصلے کی ساری عظمتیں سمیٹ لیتا ہے۔ رواداد ان تصویروں میں وہ انسانی روح پیش کرتا ہے جس پر زمین اور آسمان کی ساری صعوبتیں بھی غالب نہیں آ سکتیں۔ یہ محض تصویریں نہیں بلکہ انسانی عظمت کی یادگاریں ہیں۔

پھر اس ٹکنیک میں ایک خالص فنی قسم کی بھی معنویت ہے۔ یہ ٹکڑے بناتے ہوئے جب رو داد رنگ کے چھوٹے چھوٹے رقبوں کو اپنی سیاہ موٹی لکیروں سے گھیر لیتا ہے تو رنگوں کی قوت اور بھی مرکب ہو جاتی ہے، رنگ مقید ہونے کے بعد اور بھی جگمگا اٹھتے ہیں۔ بلکہ بعض جگہ تو سُلگ اُٹھتے ہیں۔ خصوصاً جب لال رنگ کالے گھیرے میں آ جاتا ہے، تو اس تضاد سے ایک آتش فشاں پھٹ پڑتا ہے۔ جذبہ کی یہ شدت اور بیان کی یہ صحت بیسویں صدی کے شاید ہی کسی اور مصور کو ملی ہو۔ رو داد نے پیغمبروں کا جذباتی تلاطم اور کاری گروں کا اطمینان ایک ساتھ پایا ہے۔ اس کے جذبات اتنے خالص اور بے میل ہیں کہ وہ کاری گروں والی کرتب بازی سے بھی نہیں گھبراتا۔ شدید سے شدید جذبے کا اظہار کرتے ہوئے بھی چھوٹے چھوٹے فنی تجربے کرنے لگتا ہے۔ اس کے لئے کاری اور پیغمبری الگ الگ چیزیں نہیں ہیں۔ وہ ہے ہی دراصل ازمۂ متوسط کا آدمی۔ اس عہد کی روایت نے رو داد کی شکل میں دوبارہ جنم لیا ہے۔ اسی نے رو داد کے فن کو مذہبی اور غیر مذہبی دو حصوں میں بانٹنا غلط ہے۔ اس کا فن ہمیشہ مذہبی رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُسے جدید مصوروں کے کسی گروہ کے ساتھ منسلک نہیں کیا جاسکتا۔ نہ تو وہ محض واقعیت پسند ہے۔ نہ محض علامتی نہ محض انہاری۔ نئے اسالیب کی ایجاد یا ان کا استعمال رو داد کے لئے کبھی آخری مقصد نہیں بنا۔ اس کی غرض و غایت تو یہی رہی ہے کہ اسالیب کے ذریعے انسان کی روحانی زندگی کو سنوڑ کیا جائے۔ سنوڑا ہوا اس نے داستان گوئی اور روایتی قسم کی کلاسیکیت تو چھوڑ دی تھی۔ لیکن اپنے ہم عصروں کی طرح یہ کوشش کبھی نہیں کی تصویر میں کوئی واضح نفسیاتی یا اخلاقی یا روحانی معنویت دکانے پائے۔ اس نے روحانی معنویت سے آزاد کبھی نہیں ہونا چاہا۔ بلکہ رو داد کے اسلوب کا ارتقا زیادہ سے زیادہ معنویت کی جانب ہوا ہے لیکن ساتھ ساتھ اس کا فن بھی ترقی کرتا رہا ہے۔ اس کی فنی جدوجہد یہ رہی ہے کہ اپنی تصویر کو ہر اس تفصیل سے آزاد کرائے جس کے بغیر کاہل سکتا ہے بلکہ جس کے نہ ہونے سے معنویت اور زیادہ ابھرتی ہے۔ چنانچہ اس کا اسلوب بتدریج

خالص تر ہوتا چلا گیا ہے۔ اور اس میں وہ عناصر باقی رہ گئے ہیں، جو ایک جوہری نوعیت رکھتے ہیں۔ یوں کہنا چاہئے کہ روداد کسی خیال یا جذبہ کو بیان نہیں کرتا۔ بلکہ اس کی طرف چند اشارے کرتا ہے۔ لیکن اس انداز کو محض اشاریت کہنا غلط ہوگا۔ اس کی تصویر میں تہ در تہ معنی جتنے چاہئے نکلتے چلے آئیں مگر ایہام ذرا بھی نہیں ہوتا اس کے اشارے اپنے اندر ایک واضح اور قطعی بیان کا زور رکھتے ہیں۔ محض عقیدے کے بل پر کوئی آدمی بڑا فن کار تو نہیں بن سکتا۔ لیکن اگر آدمی میں فنی صلاحیت موجود ہو تو گہرے عقیدے کے فیضان سے مولوں کا ایک نظام دستیاب ہو جاتا ہے۔ روداد کو اپنے ہم عصروں پر ایک بڑی فوقیت حاصل ہے۔ اس کے دو چار سیدھے سادے اشارے اتنا کچھ کہہ جاتے ہیں جو دوسرے لوگ اتنی آسانی سے نہیں کہہ سکتے۔ چنانچہ ایک طرف تو اس کے عقائد نے روداد کو اپنے اسالیب کی تفتیش اور تشکیل میں مدد دی ہے۔ دوسری طرف وہ اپنے اسالیب کو اپنے عقائد کے قریب قریب لایا ہے۔ یہاں تک کہ یہ دونوں چیزیں ایک دوسرے میں حل ہو کر رہ گئی ہیں۔

اس طرح اس کے جذبات اور تحریکات کی نشوونما میں بھی اس کے مذہبی عقائد کا حصہ رہا ہے۔ جس زمانہ میں وہ طوائفوں اور مسخروں کی المٹاکی تصویریں یا تجڑوں اور وکیلوں وغیرہ کے طنزیہ خاکے بنا رہا تھا۔ اس زمانہ میں بھی روداد کا فن مذہبی تھا۔ اس نے حسن کو ردیاتی تصور کو خیر یاد کہہ دیا، اور چہروں کو زیادہ سے زیادہ مسخ کر کے پیش کیا، تو یہ کوئی ایسی بات نہیں تھی جو ادروں نے نہ کی ہو۔ ممکن ہے اب صورتی کو اس حد تک رد رکھنے کی اتنی ہمت کسی اور مصور نے نہ کی ہو۔ مگر اصل چیز یہ ہے کہ روداد نے ایسے اسالیب اور ایسے موضوعات کو استعمال کس طرح کیا اور معنویت کس طرح پیدا کی۔ طوائفوں اور ایکٹروں کی زندگی کو اس زمانہ میں عام طور سے مصوروں نے دو طرح استعمال کیا ہے۔ یا تو انسانی زندگی کی بد صورتی گندگی اور بے کیفی کو ابھارنے کے لئے۔ یا معنویت سے بے نیاز ہو کر خاص جہالیاتی تسکین کے لئے۔ لیکن روداد نے ایسے موضوعات میں اس قسم کی دل چسپیاں نہیں ڈھونڈیں، اس نے تو ان چیزوں میں اور ہی طرح کے معنی دیکھے ہیں۔ روداد کے یہاں بے ہنگم طوائفیں حسن اور بد صورتی کا تقابل نہیں

پیش کرتیں بلکہ ازلی گناہ کی علامت بن جاتی ہیں۔ روّاد صرف ایک بد صورت اور گندہ جسم نہیں دکھاتا بلکہ روح کے مقابلے میں جسم کی بد صورتی اور گندگی نمایاں کرتا ہے۔ ان جسموں سے جہنم کے شعلے بھڑکتے ہوئے نکلتے ہیں۔ جسم خود ایک جہنم بن جاتا ہے۔ جس میں انسان کی روح پڑی سُلگ رہی ہے۔ جسم اس کے اندر اتنی کراہیت اور نفرت پیدا کرتا ہے کہ معلوم ہوتا ہے کہ روّاد انسانی وجود کے خلاف ہی بغاوت کر رہا ہے۔ جسم کے خوف کا اظہار بھی کوئی اتنی شدت اور قہاری کے ساتھ نہیں کر سکا جیسا روّاد نے کیا ہے۔

ایک لحاظ سے ہم روّاد کو ازلی گناہ کا مصوّر تو کہہ سکتے ہیں۔ لیکن صرف اس شدید راہبان رویہ کے بل پر وہ اتنا عظیم مصوّر نہیں بن سکتا تھا۔ روّاد کا مذہب اسے جسم سے نفرت کرنا تو ضرور سکھاتا ہے۔ لیکن یہ بھی بتاتا ہے کہ مسیح نے انسان کی شکل میں جہنم لیا تھا۔ چنانچہ وہی جسم جس سے نفرت پیدا ہوئی تھی پرستش کے لائق بن جاتا ہے۔ یہی انسانی ہستیاں جو ازلی گناہ کی دلدل میں پھنسی ہوئی ہیں۔ خدا کے رحم و کرم کی مستحق بھی ہیں، لہذا روّاد ان لوگوں کو جو ازلی گناہ کی علامت بن گئے تھے ایک اور نظر سے بھی دیکھتا ہے۔ اس کا عقیدہ ہے کہ مسیح کو دنیا قیامت کے دن تک بار بار صلیب پر چڑھاتی رہے گی۔ ان دنیا کے ستارے ہوئے لوگوں کی شکل میں روّاد کو مسیح مصلوب نظر آتا ہے۔ اور وہ ان گندے اور بد صورت انسانوں کے سامنے اپنا سر عقیدت سے جھکا دیتا ہے۔ جسم ایک جہنم ہی مگر وہ انسان کی روح کو فنا نہیں کر سکتا۔ اس لئے روّاد انسانوں سے محبت کرتا ہے۔ ایسے انسانوں سے بھی جنہیں بظاہر محبت کا حق نہیں پہنچتا۔ انسانی روح کا المیہ اور رزمیہ اُسے ان لوگوں میں ملا ہے جنہیں دنیا نے اپنی بارگاہ سے نکال دیا ہو۔ روّاد کی کائنات میں ایسے لوگوں کو دلیوں کا رُتبہ حاصل ہے۔ انسان کی ہستی سے یہ شدید نفرت اور شدید محبت شاعری میں بس ویوں کو ملی ہے۔ اور مصوری میں روّاد کو ایسی نظر جو یک وقت انسان کے دو رخ دیکھ سکے اور نفرت کو عقیدت میں بدل کر رکھ دے۔ ایسی نظر، شاید روّاد کے حصہ میں دیوں سے بھی زیادہ آئی ہے۔ وہ جسم سے خوف

اور نفرت میں ہی پھنس کر نہیں رہ گیا۔ اس سے بہت آگے نکل گیا ہے۔ اس وجہ سے کہ رِوداد انسانی روح کو کبھی نہیں بھولتا۔ وہ ظاہر کو نہایت غور سے دیکھتا ہے، لیکن صرف اس لئے کہ اندرونی معنویت تک پہنچ سکے۔ وہ ہمیشہ بس یہی ایک چیز ڈھونڈتا ہے۔ ممکن ہے اس تفتیش کا آغاز کراہیت اور نفرت سے ہوا ہو۔ لیکن جب اُسے اندرونی معنویت مل جاتی ہے تو یہ نفرت ایک دم سے محبت اور عبودیت کے جذبے میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ رِوداد کا کمال یہی ہے کہ اس کی نظر تو بڑی بے رحم ہے۔ مگر دل رحم کے جذبے سے بھر پور ہے۔ سخت گیری اور نرمی، احتساب، اور ہمدردی کا یہ امتزاج بس رِوداد کا ہی حصہ ہے۔

رِوداد کے یہاں خاص طور سے مسخروں کی تصویریں قابل غور ہیں۔ پکا سوکے مسخرے بھی المیہ رنگ رکھتے ہیں۔ لیکن اس لئے کہ کاسما میں ان کی کوئی جگہ متعین نہیں معلوم ہوتی۔ وہ بالکل کھوئے کھوئے نظر آتے ہیں۔ رِوداد کے مسخروں کا المیہ ایک اور ہی درجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ یہاں کش مکش یہ ہوتی ہے کہ ان کی ہستی معنویت سے خالی ہے یا اعلیٰ ترین معنویت کی حامل، یہ لوگ محض مسخرے ہیں یا خدا۔ رِوداد نے اپنی ان تصویروں میں (ECCE HOMO) کا عیسوی رمزیہ پیدا کر دیا ہے۔ آپ کو وہ روایت یاد ہوگی کہ یہودی تو حضرت عیسیٰ کو صلیب پر چڑھانا چاہتے تھے، لیکن رومی گورنر انھیں بے ضرر اور مجنون سمجھتا تھا۔ چنانچہ اس نے حضرت عیسیٰ کو اپنے سپاہیوں کی تحویل میں دے دیا۔ رومی سپاہیوں نے انھیں کانٹوں کا تاج پہنایا اور مذاق ہی مذاق میں ان کی رسم تاج پوشی ادا کر ڈالی۔ رومی گورنر نے حضرت عیسیٰ کی یہ گت بنتے دیکھی تو اُسے ہنسی بھی آئی اور ترس بھی آیا۔ چنانچہ وہ انھیں یہودیوں کے سامنے لایا اور کہا کہ ”لو اس آدمی کو دیکھو۔“ اس کا مطلب تو یہ تھا کہ اس فاجر لعقل کو کیوں ستاتے ہو۔ مگر اس جملے میں رمز کی بات یہ ہے کہ آدمی تو وہی ایک ہے، لیکن دیکھنے والے کی نظر کے مطابق اس کی معنویت اور قدر و قیمت بدل جاتی ہے۔ اس ذرا سے جملے میں انسانی تقدیر کا پورا تضاد اور پورا المیہ موجود ہے۔ آدمی مسخرہ بھی

ہو سکتا ہے اور پیغمبر بھی۔ یہ رمزِ رِوداؤ کے ذہن پر مسلط ہے اور وہ بار بار اسی کی طرف آتا ہے۔ کبھی تو وہ مسخروں کی شکل میں حضرت عیسیٰؑ کی مشابہت پیدا کرتا ہے اور کبھی حضرت عیسیٰؑ کی وہ صورت پیش کرتا ہے جو رومی سپاہیوں کو نظر آئی ہوگی۔ یعنی رِوداؤ کا بنیادی اور مرکزی موضوع ہے حضرت عیسیٰؑ کی ہستی کا رمز۔ یا دوسرے الفاظ میں یوں کہئے کہ انسانی تقدیر کا مسئلہ۔ چونکہ یہ مسئلہ ایک تضاد سے پیدا ہوا ہے اس لئے رِوداؤ قدم قدم پر اس تضاد کو نمایاں کرتا چلتا ہے۔ اُسے نقادوں کے قول کے مطابق آسانی سکون چاہے جتنا مل گیا ہو، لیکن یہ جدلیاتی کش مکش ہی اس کے فن کی جان ہے۔ (MISERE) سلسلے کی تصویر دل کے آخر میں جہاں اُس نے اُمید کا سورج طلوع ہوتے دکھایا ہے۔ وہاں بھی ہم یہ فیصلہ نہیں کر سکتے کہ یہ صبح ازل ہے یا روزِ محشر۔ رِوداؤ کو اس سورج میں خواہ کچھ بھی دکھائی دیتا ہو لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ بعض لوگوں کو صبح ازل بھی روزِ محشر معلوم ہوگی۔ چنانچہ رِوداؤ اس سورج کو دو طرح کی نظر سے دیکھتا ہے۔ اس کی عظمت یہی ہے کہ انسان کے تضاد کا احساس اُسے ایک نئی وحدت کی تخلیق سے نہیں روک سکتا اور نئی وحدت کی تخلیق کرتے ہوئے وہ اس تضاد سے آنکھ پھرانے کی کوشش نہیں کرتا۔

لیکن فلسفہ طرازی میں پرکھ ہمیں رِوداؤ کی سماجی تنقید کو نہیں بھولنا چاہئے۔ بعض نقادوں نے رِوداؤ کے فن کی فتح مندی اس بات میں سمجھی ہے کہ وہ طنز سے آگے نکل آیا۔ لیکن یہ بات تو ہر بڑے طنز نگار کے متعلق کہی جاسکتی ہے۔ ایک رِوداؤ ہی کیا۔ مولیر اور سوفٹ کا بھی یہی حال ہے۔

بہرِ نوع اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہوئے بھی ہمیں رِوداؤ کے طنز پر عنصر کو ایک فرد کی چیز نہیں سمجھنا چاہئے۔ اگر اس میں اتنا غصہ نہ ہوتا تو اس کا سکون بھی چھوٹا ہوتا۔

صلح کُل وہ کیا سراپا جو نہ ہو شانِ جہاد
زندگی کو یوں نہ کر لے دوستِ مرثیہ

رَوَدَاؤ کا غصہ اس کی عیسائیت کا لازمی جزو اور اس کی رحم دلی کا دوسرا رخ ہے۔
 اس غصہ کا شکار سب سے زیادہ جج، وکیل اور وہ شریف لوگ ہوتے ہیں جو سمجھتے ہیں کہ ہمارے لئے
 جنت میں جگہ محفوظ ہے۔ ان لوگوں کے حق میں رَوَدَاؤ بڑا سنگ دل واقع ہوا ہے۔ یہ تصویر
 اس نے رنگ سے نہیں بلکہ تھوہڑ اور آگ سے بنائی ہیں اور اپنی اخلاقی نفرت کے سارے ذخیرے
 ان پر صرت کر دیئے ہیں، بے انصافی، ظلم، لالچ، خود پرستی، ریا کاری کے خلاف یہ آتشیں احتجاج
 دراصل انسان سے رَوَدَاؤ کی محبت کا مظہر ہے۔ اس کی راہباز ذہنیت اُسے مجبور کرتی ہے
 کہ جس دنیا میں انسانی محبت نہ ہو اُسے کسی قیمت پر بھی قبول نہ کرے۔ رَوَدَاؤ کا نظام اقدار
 کیا ہے۔ یہ اس نے (MISEREERE) والی تصویروں کے عنوانات میں تفصیل سے بتا دیا
 ہے۔ ایک طرف تو رَوَدَاؤ کو احساس ہے کہ انسان کے لئے جینا ویسے ہی مشکل کام ہے، دوسری
 طرف وہ دیکھتا ہے کہ آدمی آدمی کے لئے بھیڑ یا بن گیا ہے۔ انسان کی زندگی ایک مسلسل اذیت
 ہے۔ ہم زنجیروں میں قید ہیں۔ لیکن پھر بھی اپنے آپ کو بادشاہ سمجھتے ہیں۔ خصوصاً وہ لوگ جو
 ہا اقدار ہیں یا مہذب کہلاتے ہیں۔ ان لوگوں نے محبت اور انکسار اپنے دل سے نکال پھینکا ہے۔
 خود پرستی کے نشہ میں سرشار ہیں۔ ہر ایک نے کوئی نہ کوئی نقلی چہرہ اوڑھ رکھا ہے۔
 دیانت داری، راست بازی کا، شرافت اور تہذیب کا۔ لیکن یہ وہ لوگ ہیں جو اپنے عمل
 سے مسیح کی تضحیک کر رہے ہیں، انھیں اذیت پہنچا رہے ہیں۔ مسیح کی آخری پناہ گاہ
 غریبوں اور بے آسرا لوگوں کا دل ہے۔ یہی وہ اندھے ہیں جو آنکھ والوں کو راستہ بتاتے
 ہیں بلکہ حضرت عیسیٰؑ انھیں لوگوں کی شکل میں ہمارے درمیان موجود ہیں اور ہمیں محبت کا
 پیغام دے رہے ہیں۔ وہ اپنی اس شکل میں روز ابد تک دکھ جھیلے رہیں گے۔ لیکن انھیں
 کے زخم انسانیت کے درد کا علاج ہیں۔ اس لئے رَوَدَاؤ کے یہاں ہمیں حضرت عیسیٰؑ کی دو طرح
 کی تصویریں ملتی ہیں۔ شروع کی تصویروں میں تو ان کی تصویر مظلوم کی ہے۔ — اس
 مظلوم کی جس پر دنیا ستم کر رہی ہو۔ آخری تصویروں میں یہ دکھ حضرت عیسیٰؑ کی قوت ارادی
 کا نتیجہ بن جاتا ہے۔ کیونکہ دکھ سہہ کر اُن سے نفرت کو مٹانا ہے مگر ان تصویروں میں بھی دنیا

کے بھڑیے پن کے خلاف رَوادو کا احتجاج ختم نہیں ہوتا۔ البتہ اب وہ محبت کے معنی واضح کرنے لگے۔ یعنی حضرت عیسیٰؑ کی نفرت اور غصہ کو نظر انداز کئے بغیر اس نے مسیح کی معنویت میں اور گہرائی پیدا کی ہے۔ اس نے طنز کو چھوڑا نہیں بلکہ محبت میں کودیا ہے۔ کیونکہ ان دونوں کو جو چیز آپس میں ملاتی ہے وہ انسانی کرب ہے۔ وہ خود کہتا ہے کہ میرا ایمان تو انسانی کرب پر ہے۔ اس کے اندر جو بھی نشو و نما ہوئی ہے اور جتنے بھی انقلاب آئے ہیں وہ سب اسی جیتے جاگتے کرب کی بدولت اور اسی کرب نے اس کے فن کو زندہ رکھا ہے۔ اگر وہ خالی سکون پر قناعت کر کے بیٹھ جائے تو اس کا فن بھی مرجائے۔

اب تک ہم نے دیکھا کہ رَوادو کے یہاں تبلیغ کا رنگ بہت نمایاں ہے۔ لیکن یہ ایسی چیز ہے جس پر رَوادو کو ذرا بھی شرم نہیں آتی۔ ازمنہ متوسط کے فن کاروں کی طرح اس کے نزدیک فن کا ایک مقدس فریضہ ہے وہ فن کے ذریعے اپنے دین کی خدمت کرنے کا قائل ہے مگر وہ فن کے معاملہ میں بھی اتنا ہی کسرت ہے جتنا اپنے عقائد کے معاملہ میں وہ جو بھی کہتا ہے اپنے اسلوب کے ذریعے۔ اس نے فن برائے فن اور فن برائے زندگی کا فرق مٹا دیا ہے۔ اس کی تصویروں کے معاملہ میں یہ بحث ہی مہمل بن جاتی ہے۔ بیسویں صدی کی مصوری میں اگر کوئی خالص ترین مبلغ ہے تو رَوادو — اور خالص ترین فن کار ہے تو رَوادو۔

آپ اس حقیقت کو سمجھنا چاہیں تو اس کے بنائے ہوئے مناظر دیکھئے۔ یہاں اس کے محبوب ترین موضوع ہیں۔ خزاں کا موسم اور جاڑے کا موسم۔ رَوادو نے جس جس کفایت شعاری اور سادگی کے ساتھ منظر کشی کی ہے۔ اس کی مثال چینی مصوری ہی میں ملے گی، یورپ میں نہیں۔ دوسری طرف معنویت کا یہ عالم ہے کہ رَوادو کا بنایا ہوا منظر انسان کا سارا دکھ اور سارا کرب اپنے اندر جذب کر لیتا ہے۔ یہ منظر منظر نہیں رہتا بلکہ انسان کی روح بن جاتا ہے۔ غرض جو چیز کسی اور کے یہاں خطابت ہو کے رہ جاتی وہ رَوادو کے یہاں تغزل میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

لیکن یہ تغزل ڈرامے کی شان رکھتا ہے۔ روواؤ چیزوں کو نہیں دیکھتا۔ ان کے اندر خوش مکش اور ہیجان ہے۔ اُسے دیکھتا ہے۔ اُسے ہر چیز میں اجتماعِ ضدین نظر آتا ہے۔ یہی اجتماعِ ضدین روواؤ کے فن کی جان ہے۔ غصہ اور نرم دلی، نفرت اور محبت، تلخی اور شیرینی، حقیقت بینی اور معصومیت، ہیجان اور سکون، احتساب اور انکسار، خون اور آنسو، مایوسی اور اُمید، جلال اور جمال، جسم اور روح، طنز اور وحدانیت، پیغمبری اور فن کاری، ان سب چیزوں کے اتصال کا نام روواؤ ہے، اور ان میں سے ہر چیز اس کے فن کا لازمی جزو ہے۔ اس کے فن کی زندگی اس تضاد کے دم سے قائم ہے۔ اسی اجتماعِ ضدین نے روواؤ کے فن کو ایک چھلاوا بنا دیا ہے۔ کبھی کچھ نظر آتا ہے کبھی کچھ۔ اور اگر اپنے تعصبات دور کر کے دیکھا جائے تو سب کچھ ایک ساتھ نظر آتا ہے۔ انسانی وجود کے معنی کو بیسویں صدی کے کسی اور فن کار نے اس جڑ سے اور اس ہمہ گیری کے ساتھ پیش نہیں کیا۔ انسانی تقدیر کا سوال کسی اور نے اس بے جگری کے ساتھ نہیں اٹھایا۔ پیغمبری اور فن کاری دونوں کا حق کسی اور نے یوں ایک ساتھ ادا نہیں کیا۔

اور میرے نزدیک، اس کی عظمت یہ ہے کہ مذہبی دستور ہونے کے باوجود اس کی تصویروں میں تہذیبی آزادی کی انجن کی رکنیت کے آثار کہیں بھی نظر نہیں آتے۔ حالانکہ ماری تان صاحب اس کے نام سے ممبری کی فیس جمع کرا چکے ہیں۔

خاص خاص مطبوعات

اقبالیات

۱۸/-	صدی ایلدیش	اقبال (اردو عکسی)
۱۲/-	دکنار عظیم	شاعر اور فلسفی
۱۲/۵۰	مولانا صلاح الدین احمد	اقبال
۸/-	علامہ اقبال	را (عکسی)
۷/۵۰	"	"
۷/۵۰	"	"
۴/۵۰	"	"

ادب

۳۰/-	ذریعہ آغا	عربی کا مزاج
۱۲/-	"	"
۱۰/-	"	را احتساب
۱۲/-	"	بر کی کروٹیں
۱۵/-	عشرت رحمانی	ایمان کی تاریخ و تنقید
۸/-	ڈاکٹر شوکت سبزواری	انیات
۱۲/-	ڈاکٹر ابرار الیث صدیقی	اردو ادب
۱۰/-	مرتبہ ڈاکٹر اطہر پرویز	نیرہ افسانے
۱۰/-	"	نمائندہ افسانے
۲۷/۵۰	محمد طاہر فاروقی	فکر افسانے
۲۵/-	ڈاکٹر عبادت بریلوی	عربی
۱۶/-	"	اردو شاعری کی تنقید
۲۰/-	"	روم مطالعہ غزل
۹/-	دکنار عظیم	فسانہ
۸/-	محمد حسن عسکری	اور آدمی
۱۰/-	"	یا بابا بان
۵/-	احمد رضا	غالب
۱۵/-	ڈاکٹر سید عبداللہ	غالب
۱۰/-	مجنون گورکھپوری	شخصیات و شاعر
۳/۵۰	آل احمد سرور	رضائیں سرسید
۲۰/-	پروفیسر خلیق احمد نظامی	علی گڑھ
۱/۲۵	"	ایک تعارف

اسلوب

۵/-	عابد علی عابد	اردو ادب کی تاریخ
۵۰/-	عظیم الحق جبینی	اردو زبان و ادب
۵۰/-	ڈاکٹر مسعود حسین خان	مقدمہ شعر و شاعری
۵۰/-	مقدمہ از ڈاکٹر وحید قریشی	اردو غنوی کا ارتقاء
۱/-	عبدالقادر سروری	انتخاب مشنویات اردو
۵۰/-	مینٹ الدین فریدی	مثنوی گلزار نسیم
۵۰/-	ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی	"

انشاء و خطوط نویسی

۵/۹۵	ڈاکٹر محمد عارف خان	گدیت مضامین دانش پر داری
۵/-	"	کامرس
۵/-	"	ہائرسیکنڈری بک کینگ
۵/-	"	ایڈوانسڈ اکاڈمکس
۵/-	"	جدید طریقہ و تنظیم تجارت (بزنس میٹھائیڈ آرگنائزیشن)
۵/-	"	سیاسیات و تاریخ
۴/-	ڈاکٹر محمد ہاشم قدوائی	دنیا کی مکرمیتیں (ورلڈ کانٹری ٹیوشن)
۷/۹۵	"	تاریخ افکار سیاسی (پالیٹیکل تھٹ)
۷/۵۰	"	جمہوریہ ہند (کانٹری ٹیوشن آف انڈیا)
۷/۵۰	"	مبادی سیاسیات (ایمینٹیشن آف پالیٹکس)
۲/۷۵	"	مبادیات علم مدنیات (ایمینٹیشن آف سوس)
۱۰/-	اشمی	تاریخ تہذیب عالم (ورلڈ ہسٹری)
۵/-	"	اسلامی تاریخ

متفرق

۸/۵۰	مسترت زمانی	قلبی نسیات کے نئے زاویے
۷/۵۰	"	علم خانہ داری
۵/-	ڈاکٹر ضیاء الدین	جدید تعلیمی مسائل
۷/-	"	فیروز اللغات (عربی، عکسی)
۲/۹۵	ڈاکٹر محمد انصار اللہ	اردو صرف
۱/۹۵	"	اردو نحو
۲/۵۰	ایم ای شہید	انگلش ٹرانسلیشن کمپوزیشن اینڈ گرامر
۲/۲۵	"	ایجوکیشنل بک ہاؤس، مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ